BIBLIOTECA FREUD – VOL. IX

SIGMUND FREUD

EL CHISTE

Y SU RELACION CON LO INCONSCIENTE

TOMO II

EDICIONES ERCILLA

La **"Biblioteca Económica de las Grandes Obras"** publica cada semana las mejores producciones, de los mejores escritores, a los más bajos precios. **El valor de cada tomo es siempre de $ 3.**

Ha publicado:

"Mi Vida", por León Trotsky

Cinco tomos que contienen la vida más hondamente dramática y humana de nuestros tiempos, narrada por la pluma del mismo Trotsky, que calza como escritor los mismos puntos que como revolucionario auténtico. Los hechos medulares del presente tienen relación con esta existencia y están relatados en una forma que apasiona.

"Cemento", por Fedor Gladkow.

Este escritor ruso, que puede incluirse entre los más eficientes artífices de la literatura soviética, describe aquí, como en casi todas sus obras, la vida esforzada y anónima de los trabajadores. Trabajador él mismo y duramente tratado por la suerte, conoce a fondo los medios sobre quienes escribe. Sus páginas están saturadas de emoción.

Por publicar:

"El libro de las tierras vírgenes", por

Rudyard Kipling

Es éste uno de los más bellos libros del gran escritor y poeta británico. Acaso como en ningún otro de los suyos se puede apreciar tan hondamente la riqueza de su imaginación.

"Petróleo", por

Upton Sinclair

Este libro está destinado a hacer popular, entre nosotros, a uno de los más interesantes escritores de la actualidad.

EDITORIAL ERCILLA. — Santiago de Chile

EL CHISTE Y SU RELACION CON LO INCONSCIENTE (Tomo II)

Por Sigmund Freud

En este volumen encontrará el lector: 1.º, la conclusión del estudio ya iniciado en el anterior sobre las relaciones entre lo inconsciente y el chiste; 2.º, un ensayo sobre el delirio y los sueños que aparecen en una obra literaria.

En el tratamiento del primer punto, el lector encontrará el mismo razonamiento vigoroso, el mismo espíritu inductivo, la misma amenidad y sencillez que son ordinarios a Freud, aplicados esta vez a desentrañar la gestación íntima del chiste. El sabio de Viena ve en su formación un proceso muy similar al que rije la formación de los sueños, por ende un proceso en gran parte inconsciente. Despejado este problema, entra a analizar las variedades de lo cómico, terminando así de relacionar el fenómeno externo, y al parecer intrascendente del chiste con el dominio casi impenetrable de nuestro inconsciente.

El ensayo que se inserta a continuación del anterior, dice referencia con las teorías expuestas en la "Interpretación de los Sueños" (Volúmenes II, III. IV y V de esta Biblioteca). Se trata de examinar, a la luz del método ordinario, esos sueños nunca soñados, los que el escritor pone en sus personajes. Y es curioso constatar cómo algunos artistas, que jamás estudiaron el freudismo, pero que con su conocimiento del alma humana parecen presentirlo, dan a los fenómenos oníricos el mismo significado que habría de atribuirles Freud.

Hay aquí una prueba indirecta en favor de las teorías del sabio de Viena, una prueba que viene a agregar interés, por agregar realidad, a las concepciones que el lector ha visto desfilar por las páginas de la "Biblioteca Freud".

EDITORIAL ERCILLA

INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY BERLIN

PRINTED IN CHILE

Prensas de la Editorial Ercilla

"EL CHISTE Y SU RELACION" CON LO INCONSCIENTE

EL CHISTE
Y SU RELACIÓN CON LO INCONSCIENTE

TOMO II

EL CHISTE Y SU RELACION CON LO INCONSCIENTE. - EL DELIRIO Y LOS SUEÑOS EN LA «GRADIVA» DE JENSEN.

EDICIONES ERCILLA
SANTIAGO DE CHILE
1936

C. PARTE TEORICA

VI

RELACION DEL CHISTE CON LOS SUEÑOS Y LO INCONSCIENTE

Al final del capítulo dedicado a la investigación de la técnica del chiste, indicamos que los procesos de condensación, con o sin formación de sustitutivo, de desplazamiento y de representación por contrasentido, antinómica e indirecta etc., que coadyuvaban a la génesis del chiste, mostraban una amplia coincidencia con los procesos de la elaboración de los sueños. En consecuencia, nos propusimos estudiar, oportunamente, con todo cuidado, tales analogías y, además, investigar la comunidad que las mismas revelaban entre el chiste y los sueños. Esta labor comparativa quedaría en extremo simplificada si pudiéramos suponer conocido por nuestros lectores uno de los términos sobre los que ha de recaer: la elaboración del sueño. Pero creo que obraremos más acertadamente prescindiendo de tal suposición. Se me figura que mi "Interpretación de los sueños" (1) publicado en 1900, produjo en mis colegas de disciplina más "desconcierto" que "esclarecimiento", y sé que otros círculos de lectores se han contentado con reducir el contenido de mi teoría a una fórmula ("realización de deseos") de fácil retención, pero harto susceptible de equivocado empleo.

(1) Se publicará en estas "Obras completas".—N. del T.

En el continuo manejo de los problemas en dicha obra tratados a que da motivo mi actividad médica de psicoterapeuta, no he tropezado aún con nada que me obligara a modificar o rectificar los conceptos en ella vertidos. Puedo, por lo tanto, esperar con toda tranquilidad que una más amplia comprensión me justifique o que una penetrante crítica logre patentizar la existencia de errores fundamentales en mi teoría. En este lugar, y para hacer posible la labor comparativa que interesa a nuestra investigación, expondré, concretamente, algunos extremos de mi concepción de los sueños y de su elaboración psíquica.

Conocemos tan solo nuestros sueños por el recuerdo, de apariencia generalmente fragmentaria, que de ellos poseemos al despertar. Se nos muestran, entonces, como un conjunto de impresiones sensorias—visuales en su mayoría, pero también de otro género—que nos han fingido un suceso y con las cuales pueden hallarse mezclados procesos mentales (el "saber" en el sueño) y manifestaciones afectivas. Este recuerdo de nuestro sueño ha sido calificado por mí de "contenido manifiesto del sueño", y es muchas veces totalmente absurdo y embrollado, y otras, sólo lo primero o lo segundo. Pero aun en aquellas ocasiones en que se muestra por completo coherente, como sucede en algunos sueños de angustia, constituye algo extraño a nuestra vida psíquica y de cuyo origen nos es imposible darnos cuenta. La explicación de estos caracteres del sueño se ha buscado hasta ahora en el sueño mismo, considerándolo como manifestación de una actividad irregular, disociada y—por decirlo así—"dormida" de los elementos nerviosos.

Inversamente, he mostrado yo, que el singular "contenido manifiesto del sueño" puede siempre hacerse comprensible, considerándolo como la transcripción deformada e incompleta de determinadas formaciones psíquicas correctas, a las que puede aplicarse el nombre de "ideas latentes del sueño". Al conocimiento de estas ideas podemos llegar dividiendo en sus elementos el contenido manifiesto sin tener para nada en cuenta su eventual sentido aparente, y persiguiendo después los hilos de asociación que parten de cada uno de los elementos aislados. Estos hilos de asociación se entretejen unos

con otros y conducen, por último, a una trama de pensamientos, que no sólo son totalmente correctos, sino que pueden ser incluídos sin esfuerzo alguno en aquel conjunto de nuestros procesos psíquicos, del que poseemos perfecta conciencia. Por medio de este "análisis" queda despojado el contenido del sueño de todas aquellas singularidades que antes nos causaban extrañeza; mas si esta labor analítica ha de lograr sus fines, nos será necesario rechazar firmemente las objeciones críticas que durante ella se elevaron en nosotros contra la reproducción de las asociaciones provocadas por cada elemento del contenido manifiesto.

De la comparación del contenido manifiesto del sueño, con las ideas latentes descubiertas por medio de análisis, surge el concepto de la "elaboración del sueño", nombre con el que designamos el conjunto de procesos de transformación que han convertido las ideas latentes en el contenido manifiesto. Producto de esta elaboración son aquellas singularidades del fenómeno onírico que tan extrañas parecen a nuestro pensamiento despierto.

La función de la elaboración onírica puede ser descrita en la siguiente forma: Un complicado conjunto de ideas construído durante el día y que no ha llegado a resolverse—un resto diurno—conserva todavía, durante la noche, su correspondiente acervo de energía—el interés—y amenaza con perturbar el reposo nocturno. Para evitarlo, se apodera entonces de él la elaboración y lo transforma en un sueño, fenómeno alucinatorio inofensivo para el reposo.

Tal resto diurno, deberá ser apto, si ha de ofrecer un punto de apoyo a la elaboración de los sueños, para hacer surgir un deseo, condición nada difícil de llenar. Este deseo—que surge de las ideas latentes—constituye el grado preliminar y, luego, el nódulo del sueño. La experiencia adquirida en los innumerables análisis verificados—y no únicamente la especulación teórica—nos dice que, en el niño, basta un deseo cualquiera, restante de la vida despierta, para provocar un sueño que se muestra, en estos casos, comprensible y coherente, breve casi siempre y reconocible como una "realización de deseos". En el adulto, parece constituir condición general del deseo provocador del fenómeno onírico, la de ser

extraño al pensamiento consciente, esto es, la de ser un deseo reprimido o hallarse intensificado por circunstancias desconocidas de la conciencia. Sin aceptar lo inconsciente en el sentido antes indicado nos sería imposible desarrollar la teoría del sueño ni interpretar los datos suministrados por los análisis. La actuación de este deseo inconsciente sobre el correcto material consciente de las ideas latentes, produce, pues, el sueño, el cual es, entonces, hecho descender a lo inconsciente, o mejor dicho, sometido al procedimiento peculiar a los procesos mentales inconscientes y característico de los mismos. Lo que de los caracteres del pensamiento inconsciente y de sus diferencias del "preconsciente", capaz de conciencia, conocemos, se debe, hasta ahora, únicamente, a los resultados de la "elaboración onírica".

Una teoría totalmente nueva, nada sencilla, y contraria a nuestros hábitos mentales, no puede ganar en luminosidad al ser expuesta abreviadamente. Con estas explicaciones no puedo, por lo tanto, pretender otra cosa, que remitir al lector al extenso análisis que de lo inconsciente llevo a cabo en mi "Interpretación de los sueños" y a los trabajos de Lipps que, a mi juicio, son de una capital importancia en esta materia. Sé perfectamente, que todas aquellas personas que hayan seguido fielmente una disciplina filosófica determinada o se agrupen bajo la enseña de alguno de los llamados sistemas filosóficos, repugnarán aceptar la existencia de "lo psíquico inconsciente" en el sentido de Lipps y mío, y querrán demostrarnos su imposibilidad por la definición misma de lo psíquico. Mas, aparte de que todas las definiciones son convencionales y pueden modificarse fácilmente, he visto, con frecuencia, que personas que negaban lo inconsciente como absurdo e imposible, no conocían siquiera aquellas fuentes de las que, al menos para mí, ha surgido la necesaria aceptación de dicho concepto. Estos adversarios de lo inconsciente no habían presenciado jamás los efectos de una sugestión post-hipnótica, y aquellos datos que, como muestra, les comunicaba yo de mis análisis de sujetos neuróticos no hipnotizados, les causaban el mayor asombro. No habían nunca reflexionado que lo inconsciente es, en realidad, algo que no "sabemos", pero que nos vemos obligados a deducir, y lo suponían algo

capaz de la percatación consciente, pero en lo que no se había pensado todavía por hallarse fuera del "punto de mira de la atención". Nunca, tampoco, habían intentado convencerse de la existencia de tales pensamientos en su propia vida anímica por medio de un análisis de alguno de sus sueños, y cuando yo les he guiado en la realización de un tal análisis han quedado asombrados y confusos ante sus propias ocurrencias o asociaciones libres. Mi impresión es la de que la aceptación de lo inconsciente halla en su camino grandes obstáculos afectivos, fundados en que no queremos conocer nuestro inconsciente y, por lo tanto, hallamos un cómodo expediente en negar, en absoluto, su posibilidad.

Así, pues, la elaboración del sueño, a la que retornamos después de la anterior digresión, somete el material ideológico, que le es dado en optativo, a un singularísimo proceso. En primer lugar le hace pasar del optativo al presente, sustituyendo el "¡Ojalá fuera!", por un "es". Este "presente" es el destinado a la representación alucinatoria, proceso que yo he calificado de "regresión" de la elaboración del sueño, esto es, el recorrido desde los pensamientos a las imágenes de percepción o, si queremos hablar en función de la tópica—aun desconocida y no interpretable anatómicamente — del aparato psíquico, desde el campo de las formaciones ideológicas al de las percepciones sensorias. Por este camino, opuesto a la dirección evolutiva de las complicaciones anímicas, llegan las ideas del sueño a adquirir perceptibilidad y se constituye una escena plástica como nódulo de la imagen onírica manifiesta. Para alcanzar tal capacidad de representación sensoria, han tenido ya que experimentar las ideas latentes, profundas transformaciones en su expresión. Mas durante la transformación regresiva de las ideas en imágenes sensorias, son aquéllas objeto de nuevas modificaciones que en parte reconocemos como necesarias y en parte nos producen sorpresa. Como obligada consecuencia accesoria de la regresión, desaparecen en el contenido manifiesto casi todas aquellas relaciones que mantenían formando un todo a las ideas latentes. La elaboración del sueño no se hace cargo, para exponerlo, en el contenido manifiesto, más que del material bruto de las representaciones y no de las relaciones intelectuales que las enlazan y entre-

tejen. No podemos, en cambio, derivar de la regresión que supone la transformación de las ideas en imágenes sensoriales, otra parte de la elaboración del sueño, y precisamente aquella que nos es más importante para establecer la analogía de la misma con la elaboración del chiste. El material de las ideas latentes experimenta durante la elaboración onírica una extraordinaria compresión o "condensación", cuyos puntos de partida son las coincidencias que casualmente o conforme al contenido, existen entre las ideas latentes. Cuando estas coincidencias no son suficientes para una amplia condensación, se crean otras nuevas, pasajeras y artificiosas, y para este fin se emplean, preferentemente, palabras capaces de varios diferentes sentidos. Estas nuevas coincidencias encaminadas a facilitar la condensación, pasan, como representantes de las ideas latentes, al contenido manifiesto, de manera que un elemento del sueño corresponde a un nudo o cruce de las ideas latentes y, con relación a las mismas, tiene que calificársele de "superdeterminado". La condensación es la parte más fácilmente visible de la elaboración del sueño. Para hallarla nos bastará comparar la extensión de la relación escrita del contenido manifiesto de un sueño con la de las ideas latentes del mismo, descubiertas por el análisis.

Menos sencillo resulta convencerse de la segunda gran transformación que la elaboración del sueño hace experimentar a las ideas latentes, o sea de aquel proceso que hemos calificado de "desplazamiento del sueño". Este proceso se revela por el hecho de aparecer centralmente y con gran intensidad sensoria en el contenido manifiesto, lo que en las ideas latentes era periférico y accesorio, o a la inversa. El sueño se muestra entonces desplazado con respecto a las ideas latentes, y principalmente a este desplazamiento se debe que aparezca como extraño e incomprensible para la vida anímica despierta. Para que tal desplazamiento pueda realizarse, tiene que pasar libremente la energía de carga desde las representaciones importantes a las triviales, proceso que en el pensamiento normal susceptible de conciencia hace siempre la impresión de un error intelectual.

La condensación, el desplazamiento y la transformación encaminada a facilitar la representación, son las tres gran-

des funciones que hemos de atribuir a la elaboración onírica. Agrégase a ellas una cuarta función a la que en la "Interpretación de los sueños" no concedimos quizá toda la atención que merece y de la que tampoco aquí podemos ocuparnos por no tener punto alguno de contacto con los fines de nuestra actual investigación. En un penetrante y cuidadoso desarrollo de las ideas de la "tópica del aparato anímico" y de la "regresión"—y sólo un estudio de esta clase daría todo su valor a estas hipótesis—debiera intentarse determinar en qué estaciones de la regresión se realiza cada una de las diversas transformaciones de las ideas latentes. Este intento no ha sido emprendido aún por nadie; mas, no obstante, podemos asegurar que el desplazamiento del material ideológico se lleva a cabo mientras éste se halla aún en el grado de los procesos inconscientes. En cambio, la condensación, deberemos representárnosla como un mecanismo que actúa a lo largo de todo el proceso hasta su llegada a los dominios de la percepción, o por lo menos, como una actuación simultánea de todas las fuerzas que toman parte en la elaboración. Por último, y dada la prudencia que es necesario observar en el manejo de estos problemas, me contentaré con indicar, que la elaboración del sueño, o sea el proceso que lo prepara, debe situarse en la región de lo inconsciente. De este modo, tendríamos que distinguir, en la elaboración onírica, tres estadios: en primer lugar, el paso de los restos diurnos preconscientes a lo inconsciente, paso al que tendrán que coadyuvar las condiciones del reposo nocturno; en segundo, la elaboración del sueño propiamente dicha, en lo inconsciente y, por último, la regresión del material onírico así elaborado a la percepción en la que el sueño se hace consciente.

Las fuerzas que participan en la elaboración del sueño, son las siguientes: El deseo de dormir, la carga de energía restante aun a los restos diurnos después de su minoración por el estado de reposo, la energía psíquica del deseo inconsciente provocador del sueño y la fuerza contraria de la "censura" que reina en nuestra vida despierta y no queda del todo suprimida durante el sueño. A la elaboración del sueño corresponde, sobre todo, la misión de vencer la coerción de la censura, y precisamente esta misión es la que es llevada

a cabo por el desplazamiento de la energía psíquica dentro del material de las ideas latentes.

Recordemos en qué ocasión nos hizo pensar nuestra investigación del chiste, en los sueños. Al descubrir que el carácter y el efecto del chiste se hallaban ligados a determinadas formas expresivas o medios técnicos, entre los cuales los más singulares eran las diversas especies de condensación, desplazamiento y representación indirecta, vimos que procesos de idénticos resultados nos eran ya conocidos como peculiares a la elaboración de los sueños. Coincidencia tal, tiene que hacernos deducir que la elaboración del chiste y la de los sueños han de ser idénticas por lo menos en un punto esencial. La elaboración de los sueños nos ha descubierto, a mi juicio, con toda claridad, sus principales caracteres. En cambio, de los procesos del chiste queda aún encubierta precisamente aquella parte que podríamos comparar a la elaboración onírica: el proceso de la elaboración del chiste en la primera persona. ¿Por qué no abandonarnos a la tentación de reconstruir este proceso por analogía con la formación del sueño? Algunos de los rasgos del sueño son tan extraños al chiste que nos es imposible transportar la parte de elaboración onírica que a ellos corresponde, sobre la elaboración de los chistes. La regresión del proceso mental a la percepción falta seguramente en el chiste; mas los otros dos estadios de la elaboración de los sueños, el descenso de un pensamiento preconsciente a lo inconsciente y la elaboración inconsciente, nos proporcionarían, transportados a la elaboración del chiste, idénticos resultados a los que en la misma podemos observar. Nos decidiremos, por lo tanto, a suponer que el proceso de la formación del chiste en la primera persona es el siguiente: "Un pensamiento preconsciente es abandonado por un momento a la elaboración inconsciente, siendo luego acogido, en el acto, el resultado, por la percepción consciente".

Antes de examinar en detalle esta hipótesis, saldremos al paso de una posible objeción. Partiendo nosotros del hecho de que las técnicas del chiste muestran procesos idénticos a los que nos son conocidos como peculiaridades de la elaboración de los sueños, se nos pudiera objetar fácilmente que no hubiéramos descrito las técnicas del chiste como condensa-

ción, desplazamiento, etc., ni hubiéramos hallado tan amplias coincidencias entre los medios representativos del chiste y los del sueño si nuestro anterior conocimiento de la elaboración onírica no hubiera inclinado ya en este sentido nuestra concepción de la técnica del chiste. Una tal génesis de dichas coincidencias no constituiría, ciertamente, la más firme garantía de su real existencia fuera de nuestro prejuicio. Y si a todo esto agregamos la circunstancia de que los investigadores que en el examen de estos problemas nos han precedido no mencionan para nada tales procesos, parecerá harto justificada la objeción opuesta a nuestra teoría. Pero lo mismo hubiera podido suceder que la fuerza de penetración que el previo conocimiento de la elaboración de los sueños ha prestado a nuestra labor investigadora, fuese precisamente lo que nos ha permitido descubrir las coincidencias observadas, que antes permanecían ocultas. En último término, siempre podrá quedar resuelta esta cuestión por medio de un examen crítico, que analizando ejemplos de chiste, demuestre que nuestra teoría de su técnica es forzada o artificiosa y que existen otras más evidentes y profundas que hemos dado de lado en favor de la nuestra, o compruebe la existencia efectiva de las coincidencias por nosotros señaladas. A mi juicio, no tenemos por qué temer una tal crítica; nuestros experimentos de reducción nos han mostrado en qué formas expresivas habíamos de buscar las técnicas del chiste, y dando a éstas nombres que anticipaban el resultado de coincidencias de la técnica del chiste con la elaboración del sueño, no hicimos nada a que no tuviésemos derecho, pues, realmente, todo ello no constituye más que una simplificación fácilmente justificable.

Aún podrá hacérsenos otra objeción, que si bien presenta una menor importancia, nos es en cambio imposible rebatir tan fundamentalmente. Pudiera opinarse que las técnicas del chiste por nosotros descubiertas, son efectivamente admisibles, pero que no son todas las existentes, pues influídos por el modelo de la elaboración onírica, no habríamos buscado más que aquellas técnicas que con ella se hallasen de acuerdo, mientras que otras, desdeñadas por nosotros, hubiesen demostrado que la coincidencia deducida, no era, ni mucho menos, general. No nos atrevemos a afirmar, desde luego, que ha-

yamos conseguido explicar la técnica de todos los chistes que se encuentran en circulación y, por lo tanto, admitimos la posibilidad de que nuestra enumeración de las técnicas del chiste demuestre ser incompleta; pero, por otra parte, estamos seguros de no haber omitido intencionadamente ninguna de las que han aparecido a nuestra vista, y podemos afirmar que los más frecuentes, importantes y característicos medios técnicos del chiste no han escapado a nuestra atención.

El chiste posee aún otro carácter que se adapta satisfactoriamente a nuestra teoría de su elaboración, establecida por analogía con la del sueño. Decimos que "hacemos" el chiste, pero nos damos perfecta cuenta de que en este acto nos conducimos de muy distinto modo a cuando exponemos un juicio o presentamos una objeción. El chiste posee en alto grado el carácter de "ocurrencia involuntaria". Un instante antes, no sabemos cuál es el chiste que vamos a hacer y que sólo necesitamos ya revestir de palabras. Se siente más bien algo indefinible, que compararíamos, más que a nada, a una ausencia, a una repentina desaparición de la tensión intelectual y, en el acto, surge el chiste de un solo golpe y, la mayor parte de las veces, provisto ya de su revestimiento verbal. Algunos de los medios del chiste hallan también empleo fuera del mismo, en la expresión de nuestros pensamientos; por ejemplo: la metáfora y la alusión. Podemos hacer una alusión intencionadamente. En este caso nos damos cuenta (por la audición interna) de la forma expresiva directa de nuestro pensamiento, pero un obstáculo, producto de la situación externa, nos impide manifestarlo en dicha forma. Entonces, nos proponemos sustituir la expresión directa por una forma de la indirecta, y escogemos la alusión. Mas la alusión así nacida bajo nuestro ininterrumpido control, no será nunca chistosa por muy acertada que sea. En cambio, la alusión chistosa surge sin que hayamos podido perseguir en nuestro pensamiento tales estadios preparatorios. No queremos evaluar exageradamente esta diferencia que no creemos constituya nada decisivo, pero, de todos modos, sí haremos constar que se adapta perfectamente a nuestra hipótesis de que en la elaboración del chiste dejamos caer, por un momento, en lo inconsciente, un proceso mental que surge luego de nuevo en calidad de chiste.

Los chistes muestran también asociativamente una diferente conducta. Con frecuencia rehusan acudir a nuestro pensamiento en el momento en que los requerimos, y en cambio, surgen otras veces como involuntariamente y en puntos de nuestro proceso mental en que no comprendemos cómo han podido entretejerse. Son estos, caracteres de escasa importancia, pero que, de todos modos, constituyen indicaciones de la procedencia inconsciente del chiste.

Reunamos ahora todos aquellos caracteres del mismo que pueden considerarse producto de su formación en lo inconsciente. Ante todo, hallamos la singular brevedad del chiste, signo no indispensable, pero sí muy característico. Cuando lo hallamos por primera vez nos inclinamos a ver en él una manifestación de la tendencia economizadora, pero rechazamos en seguida tal concepción, ante importantes objeciones contrarias. Actualmente, nos parece, más bien, un signo de la elaboración inconsciente que el pensamiento del chiste ha experimentado. Lo que a este carácter corresponde en el sueño — la condensación — no lo podemos hacer coincidir con ningún otro factor más que con la localización en lo inconsciente, y tenemos que suponer que, en el proceso mental inconsciente, se dan las condiciones que para tal condensación faltan en lo preconsciente (1). No podemos extrañar que en el proceso de condensación se pierdan algunos de los elementos a él sometidos, mientras otros, a los que pasa su energía de carga, quedan intensificados y robustecidos. La brevedad del chiste sería, como la del sueño, un necesario fenómeno concomitante de la condensación que en ambas tiene lugar, esto es, un resultado del proceso de condensación. A este origen debería también la brevedad del chiste su especialísimo carácter, que no nos

(1) Todavía en otro fenómeno anímico, distinto de la elaboración del sueño y de la técnica del chiste, he podido descubrir la condensación como proceso regular e importantísimo. Me refiero al mecanismo del olvido normal (no tendencioso). Cuando impresiones singulares presentan resistencia al olvido, son olvidadas otras que presentan con ellas una cualquier analogía, siendo condensadas a partir de sus puntos de contacto. La confusión de impresiones análogas es uno de los grados preliminares del olvido.

es posible precisar más, pero que sentimos como algo muy singular.

Hemos definido antes varios de los resultados de la condensación, el múltiple empleo del mismo material, el juego de palabras y la similicadencia, como economía localizada, y hemos derivado de tal economía el placer que el chiste (inocente) nos procura. Posteriormente descubrimos la intención original del chiste en la consecución de dicho placer por medio del manejo de palabras, cosa que le era aún permitida como juego, pero que luego, en el curso del desarrollo intelectual, le fué prohibida por la crítica de la razón. Por fin, ahora, nos hemos decidido a aceptar que tales condensaciones, puestas al servicio de la técnica del chiste, nacen automáticamente, sin intención determinada, en lo inconsciente, durante el proceso mental. Mas ¿no aparecen aquí dos distintas teorías, incompatibles, sobre el mismo hecho? No lo creo; trátase, ciertamente, de dos distintas teorías, que necesitaremos armonizar, pero que, desde luego, no son contradictorias. Una es, sencillamente, extraña a la otra, y cuando lleguemos a establecer una relación entre ellas, habremos realizado un considerable progreso en nuestro conocimiento. Que tales condensaciones son fuentes de placer, es cosa muy compatible con la hipótesis de que hallan en lo inconsciente las condiciones de su génesis; en cambio, vemos el motivo de la sumersión en lo inconsciente, en la circunstancia de que en él se logra fácilmente la condensación productora de placer que el chiste precisa. También otros dos factores que a primera vista parecen totalmente extraños entre sí y que se encuentran como por un indeseado azar, se demostrarán, en cuanto profundicemos un poco, como íntimamente unidos y hasta consubstanciales. Me refiero a las dos conclusiones antes establecidas de que el chiste podía hacer surgir al principio de su desarrollo, en el grado de juego, esto es, en la infancia de la razón, tales condensaciones aportadoras de placer y de que, por otra parte, lleva a cabo la misma función, en grados más elevados, mediante la sumersión del pensamiento en lo inconsciente. Lo que sucede es que lo infantil es la fuente de lo inconsciente y que los procesos mentales de este género son precisamente los únicos posibles durante la primera época infantil. El pensa-

miento que para la formación del chiste se sumerge en lo inconsciente, busca allí la antigua sede del pasado juego con palabras. La función intelectual retrocede, por un momento, al grado infantil, para apoderarse así nuevamente de la infantil fuente de placer. Si la investigación de la psicología de las neurosis no nos lo hubiese revelado ya, la del chiste nos haría sospechar que la singular elaboración inconsciente no es otro cosa que el tipo infantil de la labor intelectual. Mas no es nada fácil descubrir en el niño esta ideación infantil, cuyas singularidades conserva luego el adulto en su inconsciente, pues en la mayoría de los casos queda, por decirlo así, rectificada *in statu nascendi*. Algunas veces, consigue, sin embargo, manifestarse y, en ellas, reímos de lo que denominamos "simpleza infantil". Todo descubrimiento de un tal inconsciente nos hace en general un efecto "cómico" (1).

Los caracteres de estos procesos mentales inconscientes se muestran con mayor claridad en las manifestaciones de los enfermos atacados de algunas perturbaciones psíquicas. Es muy verosímil que, conforme a la antigua hipótesis de Griesinger, nos fuese más fácil llegar a la comprensión de los delirios de los enfermos mentales, prescindiendo para interpretarlos, de las exigencias del pensamiento consciente y aplicándoles un procedimiento interpretativo análogo al que aplicamos a los sueños (2). También para el sueño hemos hecho valer nosotros, a su tiempo, este punto de vista del "retorno de la vida anímica al estado embrional". (3).

Hemos examinado tan minuciosamente, en lo que respecta a los procesos de condensación, la significación de la analogía entre el chiste y el sueño, que en los procesos restantes podemos ser ya más concisos. Sabemos que los des-

(1) Muchos de los pacientes neuróticos a los que someto al tratamiento psicoanalítico, acostumbran a confirmar, echándose a reír, los resultados del análisis que descubren a su percepción consciente lo inconsciente oculto, y ríen incluso cuando el contenido de lo descubierto no justifica en absoluto tal hilaridad.

(2) Teniendo, desde luego, en cuenta, la deformación impuesta por la censura, vigilante aún en las psicosis.

(3) "Interpretación de los sueños".

plazamientos que aparecen en la elaboración del sueño indican la actuación de la censura del pensamiento consciente y, por lo tanto, al hallar el desplazamiento entre las técnicas del chiste, nos inclinaremos a suponer que también en la elaboración del mismo interviene un poder coercitivo. Así es, en efecto: la tendencia del chiste a conseguir el antiguo placer en el disparate o en el juego con palabras encuentra, hallándose el sujeto en un estado de ánimo normal, el obstáculo que a ella pone la razón crítica, obstáculo que debe ser vencido en cada caso. Mas en la forma en que la elaboración del chiste consigue esta victoria es en donde se muestra una diferencia decisiva entre el chiste y el sueño. En la elaboración onírica, el vencimiento del obstáculo se realiza siempre mediante desplazamientos y por la selección de representaciones lo bastante lejanas a las efectivamente dadas para poder traspasar la censura, pero, sin embargo, derivadas de ellas y provistas de toda su carga psíquica, que han adquirido por una completa transferencia. Así, pues, en ningún sueño dejan de existir desplazamientos — y por cierto más amplios que en ningún otro proceso—, debiéndose considerar como tales no sólo las desviaciones de la ruta mental, sino también todas las especies de representación indirecta y, especialmente, la sustitución de un elemento importante, pero que sería repelido por la censura, por otro indiferente que parezca inocente a la misma aun constituyendo una lejana alusión al primero. Asimismo, la sustitución por un simbolismo, una metáfora o una minucia. No puede negarse que trozos de esta representación indirecta se constituyen ya en las ideas inconscientes del sueño, por ejemplo, la representación simbólica y metafórica, pues si no, no hubiese llegado la idea representada al grado de la expresión preconsciente. Los representaciones indirectas de este género y aquellas alusiones cuya relación con lo aludido puede establecerse fácilmente, son también habituales medios de expresión de nuestro pensamiento consciente. Mas la elaboración del sueño exagera hasta lo ilimitado el empleo de estos medios de la representación indirecta. Bajo la presión de la censura, cualquier conexión resulta suficiente para que la sustitución por la alusión quede constituída, y el desplazamiento se verifique con toda libertad

y sin sujetarse a condición alguna. Especialmente singular y muy característica de la elaboración de sueño, es la sustitución, de las asociaciones internas (analogía, causalidad, etc.) por las llamadas externas (simultaneidad, contigüidad en el espacio, similicadencia).

Todos estos medios del desplazamiento constituyen también técnicas del chiste, pero cuando se muestran como tales, respetan casi siempre aquellos límites impuestos a su empleo en el pensamiento consciente y pueden, asimismo, faltar, aunque el chiste tenga casi siempre la misión de remover un obstáculo. Se comprenderá esta falta de desplazamientos en la elaboración del chiste, recordando que éste dispone, en general, para defenderse de la coerción, de otra técnica distinta, que constituye, además, su más singular característica. El chiste no establece, como el sueño, transacciones, no elude el obstáculo, sino que se obstina en mantener intacto el juego verbal o desatinado, pero se limita a elegir casos en los que el juego o el disparate puedan aparecer admisibles (chanza) o atinados (chiste) merced al múltiple significado de las palabras y a la diversidad de las relaciones intelectuales. Nada distingue mejor al chiste de las demás formaciones psíquicas, que esta bilateralidad, y por lo menos en este punto han logrado aproximarse grandemente los investigadores al conocimiento de su esencia al acentuar el extremo del "sentido en lo desatinado".

Dada la eficacia de esta técnica peculiarísima del chiste para el vencimiento de los obstáculos que al mismo se oponen, pudiéramos hallar superfluo el que, en ocasiones, emplee también el desplazamiento; mas, por un lado, determinadas especies de esta última técnica son siempre valiosas para el chiste en calidad de fines y fuentes de placer — así, el desplazamiento propiamente dicho (desviación de las ideas), que participa de la naturaleza del disparate — y por otro, no debe olvidarse que el grado superior del chiste — el chiste tendencioso — tiene con frecuencia que vencer obstáculos de dos clases, aquellos que se oponen a su propia consecución y aquellos otros que se oponen a su tendencia, siendo las alusiones y los desplazamientos en extremo apropiados para lograr la remoción de estos últimos.

El amplio e ilimitado empleo de la representación indirecta, del desplazamiento y, especialmente, de las alusiones, en la elaboración del sueño, tiene una consecuencia que no cito aquí por su importancia, sino porque constituyó para mí la ocasión subjetiva de ocuparme del problema del chiste. Cuando comunicamos a un profano el análisis de un sueño, análisis en el que, naturalmente, se hacen visibles los extraños medios, tan contrarios al pensamiento despierto, utilizados por la elaboración onírica, tales como la alusión y el desplazamiento, experimenta nuestro oyente una singular impresión de descontento y califica nuestras interpretaciones de "chistosas", pero no ve en ellas chistes conseguidos sino extremadamente forzados, y contrarios, sin que pueda determinar en qué, a las leyes del chiste. Esta impresión es fácilmente explicable: proviene de que la elaboración del sueño actúa con iguales medios que la del chiste, pero traspasa en su empleo los límites dentro de los que el mismo se mantiene. Pronto veremos que el chiste, a consecuencia del papel desempeñado por la tercera persona, se encuentra ligado a una cierta condición de la que el sueño se halla libre.

Entre las técnicas comunes al chiste y al sueño, presentan un especial interés la representación antinómica y el empleo del contrasentido. Pertenece la primera a los medios más enérgicos del chiste, como podemos ver en los ejemplos que calificamos de "chistes por superación". La representación antinómica no consigue sustraerse, cual otras técnicas del chiste, a la atención consciente; aquel que procura lo más intencionadamente posible poner en actividad en sí el mecanismo de la elaboración del chiste — esto es, el sujeto habitualmente chistoso — suele encontrar, en seguida, que cuando más fácilmente se contesta con un chiste a una afirmación es cuando se opina contrariamente a la misma y se deja a la ocurrencia del momento el cuidado de eludir, por medio de una transformación del sentido, un argumento o una réplica. Quizá deba la representación antinómica esta ventaja a la circunstancia de constituir el nódulo de otra forma expresiva, productora de placer, del pensamiento. Me refiero aquí a la "ironía", que se aproxima mucho al chiste y ha sido incluída entre los subgrupos de la comicidad. Su esencia con-

siste en expresar lo contrario de lo que deseamos comunicar a nuestro interlocutor, pero ahorrar a éste al mismo tiempo toda réplica, dándole a entender por medio del tono, de los gestos o, si se trata del lenguaje escrito, de pequeños signos del estilo, que uno mismo piensa lo contrario de lo que manifiesta. La ironía no puede emplearse más que cuando el oyente está preparado a oírnos contradecirle, de manera que existe en él a priori una tendencia a la contrarréplica. A consecuencia de esta condicionalidad, la ironía se halla muy expuesta al peligro de no ser comprendida, pero siempre procura al que la emplea, la ventaja de eludir fácilmente las dificultades de la expresión directa, por ejemplo, en las invectivas. En el oyente despierta probablemente placer moviéndole a un gasto de contradicción que es reconocido, en el acto, como superfluo. Una tal comparación del chiste con una especie no lejana a él, de lo cómico, robustece nuestra hipótesis de que la relación con lo inconsciente es una cualidad peculiarísima del mismo y quizá lo que le diferencia de la comicidad (1).

En la elaboración del sueño corresponde a la representación antinómica un papel mucho más considerable que el que desempeña en el chiste. El sueño gusta no sólo de representar dos contrarios por una y la misma formación mixta, sino que transforma también con tal frecuencia un objeto incluído en las ideas latentes, en su contrario, que ello constituye una gran dificultad para la labor interpretativa. "De ningún elemento de las ideas del sueño puede afirmarse, a priori, que no represente, precisamente, a su contrario" (2).

Es éste un hecho que permanece aún totalmente incomprendido. Mas parece indicar un importante carácter del pensamiento inconsciente: la carencia de un proceso comparable al de "juzgar". En lugar del juicio encontramos, en lo inconsciente, la "represión". Esta puede ser acertadamente des-

---

(1) En la disociación de la expresión verbal y los gestos acompañantes (en el más amplio sentido), reposa también aquel carácter de la comicidad al que se da el nombre de "sequedad".

(2) "Interpretación de los sueños". (6.ª edición alemana, página 217).

crita como el grado intermedio entre el reflejo de defensa y la condenación (1).

El disparate y el absurdo, que con tanta frecuencia aparecen en el sueño y le han atraído un tan inmerecido desprecio, no nacen nunca casualmente de la acumulación de elementos de representación, sino que son siempre, como puede probarse en cada caso, permitidos por la elaboración onírica y se hallan destinados a la representación de una amarga crítica o una contradicción desdeñosa existentes en las ideas del sueño. El absurdo que aparece en el contenido manifiesto del sueño, sustituye en él a un juicio despreciativo incluído entre las ideas latentes. En mi "Interpretación de los sueños" he insistido grandemente en esta circunstancia por creer que constituye la mejor refutación del difundido error de que el sueño no es un fenómeno psíquico, error que cierra el camino del conocimiento de lo inconsciente. Antes, al analizar determinados chistes tendenciosos, hemos visto que el disparate es utilizado en el chiste para idénticos fines de representación y sabemos también que una fachada especialmente disparatada del chiste es en extremo apropiada para elevar el gasto psíquico en el oyente y aumentar con ello la magnitud libertada en la descarga por medio de la risa. Aparte de esto no queremos olvidar que el desatino constituye, en el chiste, un fin en sí, dado que la intención de reconquistar el antiguo placer del disparate es uno de los motivos de la elaboración. Existen aún otros caminos para reconquistar el disparate y extraer de él placer. La caricatura, la parodia y la exageración se sirven de ellos y crean de este modo el "disparate cómico". Sometiendo estas formas de expresión a un análisis semejante al que hemos llevado a cabo en el chiste, hallaremos que en ninguna de ellas surge

(1) Esta conducta singularísima y aún insuficientemente reconocida de la relación antinómica en lo inconsciente, no está quizá desprovista de valor para la inteligencia del "negativismo" en los neuróticos y enfermos mentales. (Cf. los últimos trabajos sobre esta cuestión: Bleuler, Ueber die negative Suggestibilitaet, Psych.—Neurol. Wochenschrift 1904 y Otto Gross, Zur Differentialdiagnostik negativistischer Phenomene. Así mismo, mi artículo "Gegensinn der Urworte", Jahrb. f. Psychoanalyse. II, 1910).

ocasión de referirnos, para explicarlas, a procesos inconscientes de nuestra vida anímica. Comprendemos ahora también por qué el carácter de lo "chistoso" puede añadirse, como un agregado, a la caricatura, parodia o exageración: lo que hace posible que esto suceda es la diversidad de la "escena psíquica" (1).

El hecho de situar la elaboración del chiste en el sistema de lo inconsciente ha ganado considerablemente en importancia desde que nos ha descubierto que las técnicas de las que el chiste depende no son, sin embargo, de su exclusiva propiedad. De este modo, hallamos ahora resueltas varias dudas que en la investigación inicial de las técnicas tuvimos que dejar inexplicadas. Pero pudiera sospecharse que la innegable relación del chiste con lo inconsciente sólo existe en determinadas categorías del chiste tendencioso y no en todos y cada uno de los grados evolutivos y especies del chiste, como nosotros suponemos. Es esta una objeción de suficiente importancia para no dejarla pasar sin un detenido examen.

El caso innegable de formación del chiste en lo inconsciente es aquel en que se trata de chistes al servicio de tendencias inconscientes o reforzadas por lo inconsciente, esto es, en la mayoría de los chistes "cínicos". En estos casos, la tendencia inconsciente hace descender hasta ella a la idea preconsciente, sumergiéndola en lo inconsciente para transformarla allí, proceso muy análogo a otros descubiertos por la psicología de las neurosis. En los chistes tendenciosos de otro género, en el chiste inocente y en la chanza, parece, en cambio faltar esta fuerza atractiva y es por lo tanto dudosa la relación del chiste con lo inconsciente.

Mas examinemos el caso de expresión chistosa de un pensamiento valioso de por sí y surgido en conexión con un cualquier proceso mental. Para convertir en chiste dicho pensamiento se necesitará llevar a cabo una selección entre las diversas formas expresivas posibles, con el fin de encontrar precisamente aquella que haya de traer consigo la consecución de placer verbal. Por auto-observación sabemos que no es la atención consciente la que lleva a cabo esta selección,

(1) Tomo esta expresión de los trabajos de G. Th. Fechner.

pero sí, en cambio, permitirá que la carga psíquica de los pensamientos preconscientes sea atraída a lo inconsciente, pues en este sistema, los caminos de enlace que parten de la palabra, son tratados, como vimos al examinar la elaboración del sueño, en igual forma que las relaciones objetivas. La carga psíquica inconsciente ofrece las condiciones más favorables para la elección de expresión verbal. Podemos además suponer, desde luego, que la posibilidad de expresión que encierra en sí la consecución de placer verbal, actúa sobre la aún vacilante concepción del pensamiento preconsciente, haciéndola descender, del mismo modo que, en el primer caso, la tendencia inconsciente. Para el orden más simple del chiste, podemos representarnos que una intención constantemente vigilante, la de conseguir placer verbal, se apodera de la ocasión dada precisamente en lo preconsciente, para atraer a lo inconsciente, en la forma ya conocida, el proceso de revestimiento.

Quisiera hallar la posibilidad de exponer con claridad meridiana y robustecer con incontrovertibles argumentos este punto decisivo de mi teoría del chiste. Pero ninguno de ambos deseos me es dado lograr, pues resultan interdependientes. Si no puedo presentar una más clara exposición de mi teoría, es porque no dispongo de más pruebas demostrativas que las ya aducidas. Mi concepción del chiste es fruto del estudio de su técnica y de la comparación de su elaboración con la de los sueños. Trátase, pues, de una serie de deducciones que hemos visto se adaptan, en general, perfectamente, a las singularidades del chiste. Mas como tales deducciones nos han llevado, no a un terreno conocido, sino a dominios totalmente nuevos y un tanto desconcertantes para nuestro pensamiento, nos limitamos a considerar su totalidad como una "hipótesis" y no estimamos como "prueba" la relación de la misma con el material del que ha sido deducida. Sólo la consideraremos demostrada cuando lleguemos de nuevo a ella por otros caminos deductivos y podamos indicarla como punto de reunión de otras distintas rutas mentales. Pero esta demostración es imposible en el estado aún naciente de nuestro conocimiento de los procesos inconscientes. Sabiendo, pues, que nos hallamos ante un terreno inexplorado, nos contentaremos con tender des-

de nuestro punto de observación un único y vacilante puente hacia lo desconocido.

Relacionando los diversos grados del chiste con las disposiciones anímicas favorables a cada uno de ellos podremos establecer lo que sigue: La "chanza" nace de un bien dispuesto estado de ánimo, al que parece peculiar una tendencia a una minoración de las cargas anímicas. Se sirve ya de todas las técnicas características del chiste y cumple, igualmente, la condición fundamental del mismo mediante la selección de un material verbal o un enlace de ideas que satisfagan tanto las exigencias de la consecución de placer como las de la crítica comprensiva. Deduciremos, pues, que el descenso de la carga mental al grado inconsciente, facilitado por el buen estado de ánimo, se verifica ya en la chanza. En el chiste "inocente", pero ligado a la expresión de un pensamiento valioso, falta este auxilio proporcionado por el estado de ánimo, y por lo tanto, tendremos que suponer existente una especial "aptitud personal" para abandonar la carga psíquica preconsciente y cambiarla durante un momento por la inconsciente. Una tendencia, de continuo vigilante, a renovar la primitiva consecución de placer del chiste, actúa aquí atrayendo a lo inconsciente la expresión preconsciente del pensamiento, aún indecisa. En una alegre disposición espiritual, la mayoría de los hombres es capaz de producir chanzas, y la aptitud para el chiste sólo en contadísimas personas es independiente del estado de ánimo. Por último, actúa como el más enérgico estímulo para la elaboración del chiste la existencia de intensas tendencias que se extienden hasta lo inconsciente y representan una especial aptitud para la producción chistosa, constituyendo al mismo tiempo una explicación de que las condiciones subjetivas del chiste aparezcan cumplidas con tan gran frecuencia en personas neuróticas. Bajo la influencia de enérgicas tendencias, puede convertirse en chistoso el sujeto antes inepto para el chiste.

Con esta última aportación al esclarecimiento aun hipotético de la elaboración del chiste en la primera persona queda en realidad agotado nuestro interés por el chiste. Réstanos tan sólo una corta comparación del mismo con los sueños, comparación fundada en la esperanza de que funciones anímicas

tan distintas tienen que presentar, al lado de la coincidencia entre ellas descubierta, decisivas diferencias. La principal de éstas yace en su conducta social. El sueño es un producto anímico totalmente asocial. No tiene nada que comunicar a nadie. Nacido en lo íntimo del sujeto como transacción entre las fuerzas psíquicas que en él luchan, permanece incomprensible incluso para él mismo, y carece, por lo tanto, de todo interés para los demás. No sólo no necesita aspirar a ser comprendido, sino que tiene que evitar llegar a serlo, pues entonces quedaría destruído. Los sueños sólo pueden subsistir encubiertos por su disfraz. Pueden, pues, servirse libremente del mecanismo que rige los procesos inconscientes hasta lograr una deformación que los haga irreconocibles. En cambio el chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución de placer. Precisa muchas veces de tres personas, y su perfeccionamiento requiere la participación de un extraño en los procesos anímicos por él estimulados. Tiene, por lo tanto, que hallarse ligado a la condición de comprensibilidad, y la deformación que por medio de la condensación y del desplazamiento pueda sufrir en lo inconsciente tendrá que detenerse antes de hacerle irreconocible por la tercera persona. Por lo restante, sueño y chiste, surgen en dominios totalmente diferentes de la vida anímica y en puntos del sistema psicológico muy alejados uno de otro. El sueño es siempre un deseo, aunque irreconocible, y el chiste un juego desarrollado. El sueño conserva, a pesar de su nulidad práctica, una relación con grandes intereses vitales. Busca satisfacer las necesidades por medio del rodeo regresivo de la alucinación y debe su posibilidad a la única necesidad activa durante el estado de reposo nocturno: la necesidad de dormir. En cambio el chiste busca extraer una pequeña consecución de placer de la simple actividad — carente de toda necesidad — de nuestro aparato anímico, y más tarde, lograr una tal aportación de la actividad del mismo, y de este modo llega "secundariamente" a importantes funciones dirigidas hacia el mundo exterior. El sueño se encamina predominantemente al ahorro de displacer y el chiste a la consecución de placer. Pero no hay que olvidar que a estos dos fines concurren todas nuestras actividades anímicas.

VII

EL CHISTE Y LAS ESPECIES DE LO COMICO

El camino por el que hemos logrado aproximarnos a los problemas de lo cómico se aparta bastante de los seguidos por investigadores anteriores. Pareciéndonos que el chiste, considerado generalmente como un subgrupo de la comicidad, ofrecía suficientes peculiaridades para ser objeto por sí mismo de una investigación directa, hemos ido eludiendo, mientras nos ha sido posible, su relación con la más amplia categoría de lo cómico, aunque no sin hallar, en el curso de nuestra labor, algunos datos muy importantes para el conocimiento de la comicidad. Así, hemos descubierto, sin gran dificultad, que la conducta social de lo cómico es distinta de la del chiste. Lo cómico no precisa sino de dos personas, una que lo descubre y otra en la que es descubierto. La participación de una tercera persona, a la que lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico, pero no agrega a él nada nuevo. Por lo contrario, el chiste precisa obligadamente de dicha tercera persona para la perfección del proceso aportador de placer, pudiendo, en cambio, prescindir de la segunda cuando no es agresivo o tendencioso. El chiste "se hace" y la comicidad "se descubre", sea, en primer lugar, en las personas, o, secundariamente y merced a una transferencia, en los objetos, situaciones, etc. En nuestro análisis del chiste, hemos averiguado que no es en personas extrañas a nosotros, sino en nuestros propios procesos mentales, donde el mismo halla las fuen-

tes de placer que de alumbrar se trata. Vemos también, que el chiste sabe abrir de nuevo fuentes de placer que habían devenido inaccesibles y que lo cómico le sirve con frecuencia de fachada y se sustituye al placer preliminar que tendría que lograr por medio de la técnica ya investigada en capítulos anteriores, circunstancias todas que indican la existencia de múltiples relaciones entre el chiste y la comicidad. Mas los problemas de lo cómico muestran una tal complicación y han eludido tan obstinadamente los esfuerzos de la investigación filosófica, que no podemos abrigar la esperanza de que, partiendo del estudio del chiste, hemos de lograr resolverlos sin dificultad. Además, si para la investigación del chiste disponíamos de un instrumento — el conocimiento de la elaboración de los sueños — del que no pudieron servirse los que en el estudio de esta materia nos han precedido, para la investigación de la comicidad no poseemos nada análogo que facilite nuestra labor. Debemos, pues, hallarnos preparados a no descubrir, de la esencia de la comicidad, mucho más de lo que ya se nos ha revelado al estudiar el chiste como parte hasta un cierto punto integrante de la misma, que entrañaba en su esencia — intactos o modificados — determinados rasgos de lo cómico.

Lo "ingenuo" es la especie de lo cómico más cercana al chiste. Es, en general, "descubierto", como la comicidad, y no "hecho", como el chiste, carácter que presenta con mayor exclusividad que ninguna otra especie de lo cómico, pues dentro de lo cómico puro cabe todavía una cierta voluntad de hacer surgir la comicidad, esto es, de aquello que, por analogía con la corriente expresión de "poner en ridículo", pudiéramos denominar "poner en cómico". Lo ingenuo tiene que producirse, sin nuestra intervención, en los actos o palabras de otras personas, que ocupan el lugar de la "segunda" persona del chiste o de la comicidad, y nace cuando el sujeto parece vencer sin esfuerzo alguno una coerción que, en realidad, no existe en él. Esta ausencia, en el sujeto, de la coerción que nosotros suponemos existente, es condición precisa de lo ingenuo, pues si no, no lo calificaríamos de tal, sino de desvergonzado, y no despertaría nuestra hilaridad, sino nuestra indignación. El efecto de lo ingenuo es irre-

sistible y nada difícil de comprender. Un gasto de coerción, efectuado habitualmente por nosotros, deviene de pronto superfluo por la audición de la ingenuidad y es descargado en la risa, sin que sea necesaria desviación alguna de la atención, dado que la remoción del obstáculo se lleva a cabo directamente y no por medio de un proceso puesto en actividad por un estímulo determinado. Nos conducimos aquí de un modo análogo al de la tercera persona del chiste, a la que el ahorro de coerción es regalado, sin necesidad de esfuerzo alguno por su parte.

Tras del conocimiento que de la génesis del chiste hemos adquirido persiguiendo el desarrollo de este último desde su grado de juego, no puede maravillarnos que lo ingenuo aparezca sobre todo en los niños, y secundariamente, en los adultos poco cultivados, a los que por su escaso desarrollo intelectual podemos considerar como niños. Naturalmente, los dichos ingenuos se prestarán mejor que los actos de igual naturaleza para establecer una comparación de la ingenuidad con el chiste, dado que éste encuentra su habitual forma expresiva en la palabra y no en la acción. Ahora bien, es muy significativo el hecho de que determinadas manifestaciones ingenuas, como las de los niños, pueden, sin violencia alguna, ser igualmente calificadas de "chistes ingenuos". En algunos ejemplos podremos ver con facilidad tanto aquello en lo que el chiste y la ingenuidad coinciden, como aquello en que difieren.

Una niña de tres años y medio advierte a su hermano: "No comas tanto. Te pondrás malo y tendrás que tomar una *bubicina* (por medicina)." — "¿Bubicina? — pregunta la madre—. ¿Qué es eso?" "Sí — replica la niña—; cuando yo estuve mala también tuve que tomar una medicina". La niña cree que el remedio que la prescribió el médico se llamaba "medicina" por estar destinado a ella. (*Maedi — niña, nena; Medizin — medicina*), y deduce, que siendo para su hermanito, deberá llamarse "bubicina" (*Bubi — niño, nene*). Las palabras de la niña se nos muestran como un chiste verbal por similicadencia, pero considerándolas como tal chiste apenas si nos harán sonreír forzadamente. En cambio, como ingenuidad, nos parecen excelentes y nos mueven a risa.

¿Mas qué es lo que en este caso constituye la diferencia entre el chiste y lo ingenuo? Observamos, desde luego, que tal diferencia no estriba en la expresión verbal ni tampoco en la técnica, que son idénticas para ambas posibilidades, sino en un factor a primera vista muy alejado de las mismas. La determinación dependerá, exclusivamente, de que supongamos que el sujeto ha tenido la intención de hacer un chiste o que, por lo contrario, no ha hecho sino deducir de buena fe una consecuencia, dejándose guiar por su infantil ignorancia. Sólo en este último caso se tratará de una ingenuidad. Vemos, pues, que lo ingenuo nos ofrece, por vez primera en el curso de estas investigaciones, un caso de transporte del oyente al proceso psíquico de la persona productora. El análisis de un segundo ejemplo confirmará esta hipótesis. Dos hermanos, una niña de doce años y un niño de diez, representan, ante un público familiar, una obra teatral de la que ellos mismos son autores. La escena representa una cabaña a orillas del mar. En el primer acto, se lamentan los dos únicos personajes, un pobre pescador y su mujer, de lo trabajoso y miserable de su vida. El marido decide embarcar en su bote y salir a buscar fortuna en lejanos países. Una cariñosa despedida pone fin al primer acto. Al comenzar el segundo han pasado varios años. El pescador ha hecho fortuna y torna a su hogar con una gran bolsa de dinero. Encuentra a su mujer esperándole a la puerta de la choza y le hace el relato de sus aventuras. La buena mujer, no queriendo ser menos, le responde llena de orgullo: "Tampoco yo he estado holgazaneando todo este tiempo. Mira", y abriendo la puerta de la cabaña le muestra doce niños — todos los muñecos de los actores-autores — durmiendo en el suelo... Al llegar a este punto quedó la representación interrumpida por las estruendosas carcajadas del auditorio, y los intérpretes enmudecieron, llenos de asombro, ante aquella inesperada hilaridad de sus familiares, que hasta entonces habían constituído un público modelo de corrección. Estas risas se explican por la circunstancia de que los espectadores suponen, naturalmente, que los infantiles autores desconocen aún, por completo, las condiciones del nacimiento de los niños y creen, por lo tanto, que una mujer puede va-

nagloriarse de la descendencia obtenida durante una larga ausencia del esposo y que éste ha de regocijarse del fausto suceso. Aquello que los autores han producido basándose en su ignorancia, puede calificarse de absurdo o desatino, y esta ignorancia infantil, que tan radicalmente transforma el proceso psíquico en el oyente, es lo que constituye la esencia de la ingenuidad. Es fácil, por lo tanto, incurrir en error. al apreciar lo ingenuo, suponiendo existente en el niño una ignorancia ya desaparecida, error que es con frecuencia aprovechado por el sujeto infantil para permitirse, simulando ingenuidad, libertades que, de otro modo, no le serían consentidas.

El análisis de estos ejemplos nos descubre y aclara la posición de lo ingenuo entre el chiste y lo cómico. La ingenuidad (verbal) coincide con el chiste en la expresión y en el contenido, haciendo nacer un equivocado empleo de palabras, un absurdo o un "dicho verde". Pero el proceso psíquico que se realiza en la primera persona y que tan interesante y misterioso se nos ha mostrado en el chiste, falta aquí por completo. La persona ingenua cree haberse servido normalmente de sus medios expresivos e intelectuales. No abriga la menor segunda intención ni extrae placer alguno de la producción de la ingenuidad. Todos los caracteres de la misma dependen tan sólo de la interpretación del oyente, el cual ocupa aquí el lugar de la tercera persona del chiste. La primera persona — el autor de la ingenuidad — crea ésta sin esfuerzo alguno, y la complicada técnica, destinada en el chiste a paralizar la coerción que la razón crítica pudiera ejercer, no tiene por qué existir en la ingenuidad, puesto que la misma se halla aún libre de tal coerción y puede producir directamente — sin recurrir a transacción ninguna — el desatino o la procacidad. En este sentido, constituye lo ingenuo aquel caso límite del chiste, que resultaría de hacer igual a cero, en la fórmula de la elaboración del mismo, la magnitud de la censura. Si para la eficacia del chiste era condición que ambas personas se hallasen sometidas a idénticas o muy análogas coerciones o resistencias internas, en cambio, lo será de la ingenuidad, que una de las personas po-

sea coerciones de las que la otra esté libre. De estas personas, la primera será la que decida si algo constituye o no una ingenuidad y, además, la única en la que lo ingenuo producirá una aportación de placer. Este placer que la ingenuidad hace surgir, podemos determinarlo como producto de la remoción de una coerción, y dado que el placer del chiste posee idéntico origen — un nódulo de placer verbal o disparatado y una envoltura de placer de remoción y de minoración — podremos fundar, en la analogía de sus relaciones con la coerción, el íntimo parentesco del chiste con la ingenuidad. En ambos nace placer de la remoción de una coerción interna; mas el proceso psíquico que se verifica en la persona receptora (que, en la ingenuidad, es, generalmente, nuestro propio Yo, mientras que en el chiste puede éste ocupar el puesto de persona productora) es en la ingenuidad mucho más complicado que en el chiste, y en cambio, mucho más sencillo el correspondiente a la persona productora. Sobre la persona receptora tiene la ingenuidad oída que actuar, desde un cierto punto de vista, como chiste — circunstancia que aparece patente en los ejemplos antes expuestos — pues, como con el chiste sucede, facilita en dicha persona y sin el menor esfuerzo por parte de la misma, la remoción de la censura. Mas sólo una parte del placer provocado por la ingenuidad puede explicarse por este proceso, y aun esta parte desaparecería en casos como el de la procacidad ingenua, ante la cual podríamos reaccionar con igual indignación que ante una franca precocidad, si un diferente factor no nos ahorrara dicha indignación y produjera, al mismo tiempo, la parte más importante del placer de lo ingenuo.

Este otro factor está constituído por la condición, antes indicada, de que, para aceptar algo como una ingenuidad, tiene que sernos conocida la falta de coerción interna en la persona productora. Sólo cuando esta falta nos consta, reímos en lugar de indignarnos. Tomamos, por lo tanto, en cuenta, el estado psíquico de la persona productora y nos transportamos a él tratando de comprenderlo por medio de su comparación con el nuestro propio, comparación de la que resulta un ahorro de gasto que descargamos por medio de la risa. A esta explicación pudiéramos preferir otra más sencilla, consistente en

suponer, que al darnos cuenta de que la persona productora no tenía necesidad de dominar ninguna coerción, devenía superflua nuestra indignación. De este modo, la risa nacería de la indignación ahorrada. Mas para alejarnos de esta hipótesis, que habría de inducirnos en error, estableceremos una definida separación entre dos casos que antes expusimos conjuntamente. Lo ingenuo que ante nosotros aparece, puede ser de la naturaleza del chiste, como en los ejemplos expuestos, y también de la del "dicho verde", o, en general, pertenecer a aquello que motiva nuestra repulsa, sobre todo si se trata, no ya de palabras, sino de actos. Este último caso es especialmente apto para confundir nuestro juicio, pues, en él, pudiéramos aceptar que el placer nacía de la indignación ahorrada y transformada. Pero el primer caso, el de la ingenuidad puramente verbal, no sirve de guía. Así, la ingenua frase de la "bubicina", puede hacer de por sí el efecto de un chiste harto débil y no da el menor motivo de indignación. Es éste, ciertamente, el caso menos frecuente, pero también el más puro e instructivo. Al aceptar que la niña cree de buena fe y sin segunda intención alguna en la identidad de las sílabas "medi" de "medicina" con el nombre que cariñosamente la dan sus familiares (Maedi-nena), experimenta nuestro placer una intensificación que no tiene ya nada que ver con el placer del chiste. Consideramos, pues, lo dicho por la niña, desde dos puntos de vista, una vez tal y como en ella se ha producido, y otra tal y como se produciría en nosotros. De esta comparación resulta que la niña ha hallado una identidad que sabemos inexistente y ha traspasado una barrera que en nosotros continúa alzada, y prosiguiendo luego nuestra reflexión, nos damos cuenta de que si queremos comprender la ingenuidad podemos ahorrarnos el gasto necesario para mantener en pie dicha barrera. El gasto que como resultado de esta comparación queda libre, constituye la fuente del placer de la ingenuidad y es descargado por medio de la risa, siendo el mismo que hubiéramos transformado en indignación si el infartil desarrollo intelectual de la persona productora y la naturaleza de lo manifestado no excluyeran en este caso todo motivo para ello. Mas tomando ahora el chiste ingenuo como modelo para el caso restante, o sea el de lo ingenuo que es

objeto de nuestra repulsa, veremos que también en esta clase de ingenuidades puede nacer el ahorro de coerción directamente del proceso comparativo, no siendo necesario suponer una naciente indignación ahogada en sus comienzos. Tal indignación no sería, por lo tanto, sino el empleo, en otro lugar, del gasto libertado, empleo contra el cual eran necesarios en el chiste complicados dispositivos protectores.

Esta comparación y este ahorro de gasto resultante de nuestra identificación con el proceso psíquico que se verifica en la persona productora, sólo no siendo privativos de lo ingenuo podrán adquirir una cierta importancia. Y, realmente, surge en nosotros la sospecha de que este mecanismo, totalmente extraño al chiste, es una parte, y quizá la esencial, del proceso psíquico de lo cómico. De este modo, lo ingenuo no sería sino una de las especies de la comicidad, y lo que en nuestros ejemplos de ingenuidades verbales se agrega el placer del chiste sería placer "cómico", producido, en general, por el ahorro de gasto resultante de la comparación de las manifestaciones de otra persona con las nuestras propias. Mas dado que al llegar a este punto nos hallamos ante cuestiones que pueden llevarnos muy lejos, terminaremos ante todo nuestro examen de la ingenuidad. Esta sería, pues, una de las especies de lo cómico, en tanto en cuanto su placer nace de la diferencia de gasto resultante de la comparación estimulada por nuestro deseo de comprender una determinada manifestación de otra persona, y se aproximaría al chiste por la condición de que el gasto ahorrado en dicha comparación tiene que ser un gasto de coerción (1).

Establezcamos, aún, rápidamente, algunas analogías y diferencias entre los conceptos a los que hemos llegado últimamente y aquellos otros que constan ha largo tiempo en la Psicología de la comicidad. La identificación, el querer

(1) En estas consideraciones hemos identificado lo ingenuo con lo ingenuo-cómico, cosa no siempre posible. Mas, para nuestros propósitos, nos basta estudiar los caracteres de lo ingenuo en el chiste ingenuo y en la ingenuidad "verde". Una mayor penetración en estas cuestiones supondría la intención, que no tenemos, de descubrir, partiendo de este punto, la esencia de lo cómico.

comprender, no son otra cosa que el "prestar cómico" que desde Juan Pablo desempeña un papel en el análisis de la comicidad. La "comparación" de un proceso psíquico que se realiza en otra persona, con el nuestro propio, corresponde al "contraste psicológico" para el cual hallamos por fin aquí un lugar, después de haberle buscado inútilmente alguna aplicación en el chiste. Mas en la explicación del placer cómico nos separamos de muchos investigadores para los que dicho placer nace de la oscilación de la atención entre las representaciones que han de ser contrastadas. Pareciéndonos incomprensible un tal mecanismo del placer, preferimos indicar que de la comparación de los contrastes nace una diferencia de gasto que, cuando no recibe empleo distinto, es susceptible de ser descargada y constituye, por lo tanto, una fuente de placer (1).

Al aproximarnos al problema de lo cómico lo hacemos con cierto temor. Sería presuntuoso esperar que nuestro esfuerzo consiguiera aportar algo decisivo para la solución de un problema que la intensa labor de toda una serie de brillantes pensadores no ha logrado aún esclarecer satisfactoriamente en todos sus aspectos. No nos proponemos, por lo tanto, más que perseguir por algún trecho, en los dominios de lo cómico, aquellos puntos de vista que en la investigación del chiste han demostrado poseer un innegable valor.

Lo cómico aparece primeramente como un involuntario hallazgo que hacemos en las personas, esto es, en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos y, probablemente, al principio, tan sólo en sus cualidades físicas, pero luego también en las morales y en aquello en que éstas se manifiestan. Más tarde, y por una especie de personificación, muy frecuente, encontramos lo cómico en los animales y en objetos inanimados. Resulta, pues, la comicidad, susceptible de ser separada de las personas, siempre que de antemano conozcamos las condiciones en que las mismas resultan cómicas. De este modo, nace la comicidad de la situa-

(1) También Bergson (Le rire, 1904) niega la posibilidad de una tal derivación del placer cómico, indudablemente influída por la tendencia a establecer una analogía con la risa de la persona a la que hacen cosquillas.

ción y con tal conocimiento aparece la posibilidad de hacer resultar cómica, a voluntad, a una persona, colocándola en situaciones en las que dichas condiciones de lo cómico se muestren ligadas a sus actos. El descubrimiento de que está en nuestro poder el hacer resultar cómica a una persona cualquiera — incluso la nuestra propia — abre el acceso a insospechadas consecuciones de placer cómico y da origen a una técnica muy amplia. Los medios de que para ello disponemos son. entre otros muchos, la imitación, el disfraz, la caricatura, la parodia y, sobre todo, el colocar a la persona de que se trate, en una situación cómica. Naturalmente, pueden todas estas técnicas entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas, haciendo resultar cómica a una persona con el fin de mostrarla ante los demás como desprovista de toda autoridad o dignidad y sin derecho a consideración ni respeto. Mas aun cuando tal intención constituyera siempre el fondo de todo intento de hacer resultar cómica a una persona, no tendría por qué ser éste el sentido de lo cómico espontáneo.

Ya con esta desordenada revisión de las manifestaciones de la comicidad nos damos cuenta de que debemos atribuir a la misma condiciones de origen mucho más amplias que a lo ingenuo. Para descubrir el rastro de tales condiciones, lo principal será acertar en la elección del punto de partida de nuestra labor, y recordando que la representación escénica más primitiva, la pantomima, utiliza la comicidad de los movimientos para provocar la risa, elegiremos esta especie de lo cómico para comenzar por ella la investigación que nos proponemos. A la interrogación de por qué reímos de los movimientos de los clowns, responderíamos que porque nos parecen excesivos e inapropiados. Reímos, pues, de un gasto desproporcionado. Busquemos ahora la condición fuera de la comicidad artificialmente provocada, esto es, allí donde aparece involuntariamente. Los movimientos infantiles no nos parecen cómicos, aunque el niño patalea y salta sin objeto visible. En cambio, sí hallamos cómico el que el niño que aprende a escribir saque la lengua y siga con ella los movimientos de la pluma. En este manejo vemos un superfluo gasto de movimiento, que nosotros ahorraríamos al dedicarnos a igual

actividad. Del mismo modo, hallamos cómicos, en el adulto, otros movimientos que acompañan innecesariamente a la actividad principal o que, simplemente, nos parecen superar la medida normal del gesto expresivo. Casos puros de esta clase de comicidad son aquellos movimientos que el jugador de bolos ejecuta después de haber arrojado la bola, como si con ellos quisiera regular su curso, y también los gestos que exageran la expresión normal de nuestros pensamientos, aunque sean involuntarios, como sucede en los enfermos de corea (baile de San Vito). Igualmente, parecerán cómicos los movimientos de nuestros modernos directores de orquesta a todas aquellas personas, poco versadas en música, que no comprendan a qué fin corresponden. De esta comicidad de los movimientos se deriva la de las formas corporales y de los rasgos fisonómicos, que son considerados como el resultado de un movimiento exagerado e inútil. Unos ojos demasiado abiertos, una nariz ganchuda, unas orejas muy separadas del cráneo, una joroba o cualquier análogo defecto físico, sólo se hacen cómicos en tanto en cuanto nos representamos los movimientos que serían necesarios para su constitución, representación en la que atribuímos a las partes del cuerpo correspondientes una mayor movilidad de la que realmente poseen. Encontramos innegablemente cómico, que una persona pueda mover las orejas y aún nos lo parecería más que pudiera mover la nariz. Una gran parte de la comicidad que en los animales hallamos procede de que vemos en ellos movimientos que no podemos imitar.

Mas ¿cómo llegamos a reir cuando reconocemos como inútiles y exagerados los movimientos de otros? A mi juicio, lo que nos lleva a reir es la comparación de los movimientos observados en los demás con los que hallándonos en su lugar hubiésemos ejecutado. Claro es que a los dos términos de la comparación habremos de aplicar la misma medida, y ésta será precisamente aquel gasto de inervación que va ligado con la representación del movimiento correspondiente a cada uno de ellos. Esta afirmación necesitará ser ampliada y explicada.

Lo que aquí ponemos en relación es, por un lado, el gasto psíquico correspondiente a una determinada representación

y, por otro, el contenido de esta última. Nuestra afirmación implica que el primero de dichos factores no es esencial y generalmente independiente del segundo, esto es, del contenido de la representación y, sobre todo, que la representación de algo considerable necesita de un gasto mayor que la de algo pequeño. Mientras no se trata más que de la representación de diversos grandes movimientos no presenta el establecimiento de nuestra afirmación, ni su comprobación experimental, graves dificultades, pues vemos en seguida que, en este caso, coincide una cualidad de la representación con otra de lo representado, aunque la Psicología nos prevenga siempre contra tales confusiones.

La representación de un determinado movimiento considerable la adquirimos al ejecutarlo por vez primera espontáneamente o por imitación, acto en el que, además, descubrimos, en nuestras sensaciones de inervación, una medida para tal movimiento (1).

Cuando observamos en otra persona un movimiento análogo a cualquiera de los que por experiencia propia conocemos, el camino más seguro para la comprensión o apercepción del mismo, será el ejecutarlo por imitación y entonces podremos decidir, por comparación, en qué movimiento—el nuestro o el ajeno imitado—fué mayor el gasto por nosotros efectuado. Un tal impulso a la imitación aparece seguramente siempre que observamos un movimiento. Mas, en realidad, no llevamos a cabo tal imitación, como tampoco seguimos deletreando cuando el deletrear nos ha enseñado ya a leer. En el lugar de la imitación muscular del movimiento, colocamos la representación del mismo por medio de nuestro recuerdo de los gastos efectuados en movimientos análogos. La representación o "pensamiento" se diferencia, ante todo, de la ac-

(1) El recuerdo de este gasto de inervación quedará como la parte esencial de la representación del movimiento de referencia, y existirán siempre en nuestra vida anímica procesos intelectuales en los que la idea será únicamente representada por dicho gasto. En otros terrenos aparecerá una sustitución de este elemento por otro, tal como la representación visual del fin del movimiento o la representación verbal, y en algunas especies del pensamiento abstracto bastará con un signo en lugar del contenido total de la representación.

ción o ejecución, por ser mucho más pequeña la carga psíquica cuyo desplazamiento provoca y por impedir la descarga del gasto principal. ¿Mas de qué manera se manifiesta en la representación el factor cuantitativo—la mayor o menor magnitud—del movimiento percibido? ¿Y si falta una exposición de la cantidad en la representación formada por cualidades, cómo podremos diferenciar las representaciones de movimientos diferentemente grandes y establecer la comparación que constituye aquí la cuestión capital?

En este punto, nos indica el camino la Fisiología, mostrándonos que también durante el proceso de representación parten inervaciones hacia los músculos, aunque no correspondan sino a un modestísimo gasto, lo cual nos hace suponer que este gasto de inervación, que acompaña al proceso representativo, es empleado en la exposición de factor cuantitativo de la representación y ha de ser mayor cuando es representado un movimiento considerable que cuando se trata de uno pequeño. La representación del movimiento mayor sería también realmente la mayor, esto es, la acompañada de un mayor gasto.

La observación nos muestra directamente que los hombres nos hallamos acostumbrados a expresar lo grande y lo pequeño de los contenidos de nuestras representaciones, por un diverso gasto, como en una especie de "mímica de representación".

Cuando un niño, un adulto poco cultivado o un sujeto perteneciente a ciertas razas de escaso desarrollo intelectual, describen o comunican algo, puede verse fácilmente que no se contentan con hacer comprensible su representación por la elección de palabras apropiadas, sino que exponen también el contenido de la misma por medio de movimientos expresivos, uniendo de este modo la exposición mímica a la verbal e indicando al mismo tiempo las cantidades y las intensidades. Al decir "una alta montaña" elevarán la mano por encima de su cabeza, y si su frase es "un enano chiquitín" la bajarán hasta cerca del suelo. En aquellos casos en que tales sujetos han perdido ya el hábito de pintar con sus manos aquello que describen, lo harán elevando o bajando la voz, y si también logran dominar esta costumbre, puede apostarse

que abrirán mucho los ojos al hablar de algo grande y los entornarán cuando se refieran a algo pequeño. Lo que de este modo expresan, no son sus sentimientos personales, sino, realmente, el contenido de su representación.

¿Habremos, pues, de suponer, que esta necesidad de mímica es despertada por las exigencias de la comunicación y que gran parte de este medio expositivo escapa en general a la atención del oyente? Creo, más bien, que esta mímica, aunque menos marcada, subsiste con independencia de toda comunicación y aparece también cuando el sujeto se representa algo a sí mismo exclusivamente o piensa algo de una manera plástica. Por lo tanto, los individuos antes señalados expresarán por medio de modificaciones somáticas y del mismo modo que en la descripción verbal, su representación íntima de lo grande y lo pequeño, aunque tales modificaciones puedan quedar reducidas a una diversa inervación de los rasgos fisonómicos y los órganos sensorios. Esto nos hace pensar que la inervación física consensual al contenido de lo representado fué el comienzo y origen de la mímica destinada a la comunicación. Para hacerse inteligible a los demás no necesitó dicha inervación más que intensificarse hasta resultar fácilmente perceptible. Claro es que al exponer de este modo mi opinión de que a la "expresión de los sentimientos", conocida como efecto físico concomitante de los procesos anímicos, debiera añadirse esta "expresión del contenido de las representaciones", me doy perfecta cuenta de que mis observaciones sobre las categorías de lo grande y lo pequeño no agotan el tema. Todavía pudiéramos agregar muchas interesantes consideraciones antes de llegar a los fenómenos de tensión por los que una persona revela físicamente la concentración de su atención y el nivel de abstracción que alcanza, en un momento determinado, su pensamiento. Creo importantísima esta materia y opino que la prosecución del estudio de la mímica representativa sería tan útil en otros dominios de la Estética como lo ha sido aquí para la inteligencia de lo cómico.

Volviendo a la comicidad del movimiento, repetiremos que con la percepción de un determinado ademán nace el impulso a su representación por un cierto gasto. Realizamos,

pues, en la percepción de dicho movimiento, o sea en nuestra voluntad de comprenderlo, un cierto gasto, conduciéndonos, en esta parte del proceso psíquico, exactamente como si nos situáramos en el lugar de la persona observada. Probablemente al mismo tiempo, advertimos el fin a que tiende dicho movimiento y podemos estimar, por anterior experiencia, la magnitud de gasto necesaria para alcanzar tal fin. En este punto, prescindimos ya de la persona observada y nos conducimos como si quisiésemos lograr por nuestra cuenta el fin al que el movimiento tiende. Estas dos posibilidades de representación nos llevan a una comparación del movimiento observado con el nuestro propio. Ante un movimiento inadecuado y excesivo de la persona observada, nuestro incremento de gasto para la comprensión es cohibido en el acto, in statu nascendi, esto es, declarado superfluo en el mismo momento de su movilización, y queda libre para un distinto empleo o, eventualmente, para su descarga por medio de la risa. De esta clase sería, coadyuvando otras condiciones favorables, la génesis del placer producido por los movimientos cómicos: un gasto de inervación devenido inútil, como exceso, en la comparación del movimiento ajeno con el propio.

Dos diferentes problemas se presentan ahora a nuestra labor investigativa: el de fijar las condiciones de la descarga del exceso resultante de la comparación y el de comprobar si nuestras hipótesis sobre la génesis de la comicidad de los movimientos son aplicables a las demás especies de lo cómico.

Dediquémonos, ante todo, a esta segunda labor y sometamos a investigación, tras de lo cómico del movimiento y de la acción, la comicidad que hallamos en los rendimientos anímicos y en los rasgos característicos de los demás.

Podemos tomar como modelo de este género los disparates cómicos que los estudiantes poco aplicados producen en los exámenes. Más difícil nos sería dar un sencillo ejemplo de comicidad de un rasgo característico. No debe inducirnos en error el que el disparate y la simpleza, que con tanta frecuencia producen un efecto cómico, no puedan ser, sin embargo, sentidos siempre como cómicos, análogamente a como sucede con un mismo rasgo característico, del que unas veces reímos, pero otras nos puede parecer despreciable y hasta

odioso. Este hecho, que no debemos olvidarnos de tener en cuenta, indica tan sólo que en el efecto cómico intervienen, a más de la comparación antes detallada, otros factores distintos que iremos descubriendo en el curso de nuestra investigación.

La comicidad que hallamos en las cualidades anímicas e intelectuales de otras personas es también, claramente, el resultado de una comparación entre las mismas y nuestro propio Yo, mas con la singularidad de que el producto de esta comparación es, la mayoría de las veces, el opuesto del de la que llevábamos a cabo en el caso del movimiento o acto cómicos. En este caso, nacía la comicidad cuando la persona-objeto realizaba un gasto mayor de lo que nosotros imaginábamos necesario. En cambio, tratándose de una función anímica, lo cómico surge cuando la persona-objeto ahorra un gasto que consideramos indispensable, pues el desatino y la simpleza son rendimientos imperfectos. En el primer caso, reímos viendo cómo la persona observada se ha dificultado un determinado rendimiento, y en el segundo, cómo se lo ha hecho excesivamente fácil. Por lo tanto, parece que el efecto cómico no depende sino de la diferencia entre ambos gastos de carga psíquica o revestimiento—el de la "proyección simpática" (1) y el del Yo—y no de aquello a lo que favorezca tal diferencia. Mas esta singularidad que, al principio, nos desorienta, desaparece en cuanto reflexionamos que el limitar el trabajo muscular e intensificar, en cambio, el intelectual, es una de las características de la tendencia evolutiva del hombre hacia un más alto grado de civilización. Intensificando el gasto intelectual dedicado a la ejecución de un

(1) **"Einfühlung".** Dudando sobre la exacta versión castellana de esta palabra, consultamos a persona que por su alta autoridad en estas materias nos ofrecía máxima garantía de acierto. A continuación copiamos su respuesta, por la que hacemos constar aquí nuestro agradecimiento: "Einfühlung"—neologismo introducido no hace mucho en la filosofía alemana, sobre todo para usos psicológicos y estéticos. No tiene adecuada versión al castellano. Suele traducirse por "proyección simpática", y su sentido es el siguiente:

De los objetos —animados o inanimados— recibimos sólo sus cualidades sensibles —colores, formas, etc.— Sin embargo, los percibimos siempre como dotados de ciertas cualidades dinámi-

acto cualquiera alcanzamos una minoración del gasto de movimiento necesario para su realización, resultado de cultura del que testimonian nuestras máquinas. Comprendemos ahora que nos parezcan igualmente cómicos aquel que comparado con nosotros emplea demasiado gasto en sus rendimientos físicos y aquel que emplea demasiado poco en los anímicos, y no podemos negar que nuestra risa es, en ambos casos, la expresión de un placiente sentimiento de superioridad. Cuando la proporción se hace en ambos casos inversa, esto es, cuando el gasto somático de la persona observada se nos muestra menor que el nuestro y mayor el gasto psíquico, entonces ya no reímos, sino que experimentamos asombro o admiración.

El origen que aquí atribuímos al placer cómico, haciéndolo nacer de la comparación de la persona observada con nuestro propio Yo, o sea de la diferencia entre el gasto de la "proyección simpática" y el propio, es probablemente el más importante, aunque no el único. Ya, en ocasiones anteriores, vimos que era posible prescindir de este género de comparación y hallar la diferencia productora de placer en un solo elemento, fuera éste la proyección simpática o los procesos en nuestro propio Yo, con lo cual queda demostrado que el sentimiento de superioridad no tiene una relación esencial con el placer cómico. Mas, de todos modos, para la génesis de este placer es indispensable una comparación, que como hemos visto, se realiza entre dos gastos consecutivos de revestimiento, referentes al mismo rendimiento y provocados

---

cas análogas a las que por percepción de nuestra intimidad psíquica conocemos. ¿Cómo es esto posible? Ejemplo: de la columna sólo vemos positivamente su forma y color; sin embargo, nos aparece la columna como "irguiéndose" y como "soportando" el frontispicio. Vemos de un retrato sólo las manchas de color; sin embargo, nos aparece como la figura "expresiva" de un hombre. Vemos del prójimo sólo su exterior; sin embargo, nos parece tener un "Yo" como nosotros. Luego es que al recibir los datos sensoriales de todos esos objetos, los confundimos con nuestros estados internos psíquicos y todo junto lo proyectamos de nuevo al exterior. "Sentimos" nuestro "yo" en el objeto. Esta proyección de nuestro psiquismo en lo que no somos nosotros, es la "Einfühlung". Otros —así H. Gomperz— la llaman "empatía".—N. del T.

por nuestra proyección simpática en la persona observada, o independientemente de la misma, por nuestros propios procesos psíquicos. El primer caso, en el cual desempeña todavía un papel la persona observada, aunque ya no su comparación con nuestro propio Yo, aparece cuando la diferencia productora de placer de los gastos de revestimiento queda establecida por influencias exteriores que podemos reunir formando una "situación", razón por la cual es denominada esta clase de comicidad, "comicidad de la situación". Las cualidades de la persona que proporciona lo cómico no influyen en esto esencialmente, pues reímos aunque tengamos que confesarnos que en idéntica situación hubiéramos obrado de la misma manera. Extraemos aquí la comicidad, de la relación del hombre con el mundo exterior que tan tiránicamente actúa, con gran frecuencia, sobre sus procesos psíquicos. A este mundo exterior pertenecen no sólo las imposiciones y conveniencias sociales sino nuestras propias necesidades físicas. Un caso típico de esta última clase aparece cuando una persona es interrumpida en el ejercicio de una actividad anímica por un dolor o una necesidad excrementicia. La antítesis que en la proyección hace nacer la diferencia cómica, es la existente entre el alto interés que el individuo muestra por tal actividad psíquica antes de sobrevenir la perturbación somática y el escasísimo que le concede una vez sobrevenida la misma. La persona que nos da esta diferencia se hace cómica de nuevo por inferioridad; pero no es inferior más que comparada con su Yo anterior y no con nosotros, pues sabemos que en el mismo caso no podríamos conducirnos diferentemente. Es de todos modos singular que esta inferioridad del hombre no nos resulte cómica más que en el caso de proyección simpática, o sea en personas extrañas a la nuestra propia, mientras que cuando nos hallamos personalmente en tales situaciones no experimentamos sino penosos sentimientos. Seguramente, la ausencia de dolor propio es lo que nos permite hallar placer en la diferencia resultante de la comparación de los diversos revestimientos sucesivos.

Otra fuente de comicidad, que hallamos en nuestros propios cambios de revestimiento, surge de nuestra relación con lo venidero, cuya llegada acostumbramos a anticipar por me-

dio de nuestras representaciones de espera. A mi juicio, tales representaciones entrañan un gasto cuantitativamente determinado que, al no cumplirse lo esperado, queda minorado en una cierta diferencia, y para completar esta hipótesis recordaremos las observaciones que antes hicimos sobre la "mímica de representación". Pero en estos casos de espera, resulta mucho más fácil de llevar a cabo la determinación del gasto de revestimiento efectivamente realizado. En toda una serie de ejemplos de este género vemos con completa claridad, que la expresión de la espera está constituída por preparativos motores, sobre todo cuando el suceso esperado ha de exigir un rendimiento de nuestra motilidad, y tales preparativos pueden, desde luego, determinarse cuantitativamente. Cuando espero coger una pelota que me ha sido lanzada, determino en mi cuerpo tensiones que le han de permitir resistir el choque, y los movimientos superfluos que habré de hacer si la pelota resulta menos pesada de lo que yo esperaba, me harán resultar cómico a los ojos de los espectadores. Mi representación anticipada me ha hecho errar, impulsándome a un excesivo gasto de movimiento. Lo mismo sucederá al sacar de un cesto una fruta que juzgamos pesada y que resulta luego hueca e imitada en cera. Nuestra mano se alzará rápidamente revelando que habíamos preparado una inervación excesiva para el fin propuesto, y los que nos vean reirán de nuestro error. Existe, por lo menos, un caso en el que el gasto de expectación puede ser medido por medio de un experimento fisiológico. Nos referimos a los experimentos de Pawlof sobre las secreciones salivares, en los cuales se provee a varios perros de un aparato especial para la acumulación de la saliva, y se les muestra después diversos alimentos. La saliva secretada varía, según el perro ve o no confirmada su esperanza de recibir el alimento que le es enseñado.

También cuando lo esperado ha de exigir simplemente un rendimiento de los órganos sensorios y no de la motilidad, tenemos que suponer que la expectación se manifiesta en un cierto gasto motor encaminado a la tensión de los sentidos y a detener otras impresiones distintas de la esperada, y hemos de considerar la concentración de la atención como un rendimiento motor equivalente a un cierto gasto. Podemos, ade-

más, adelantar que la actividad preparatoria de la espera no será independiente de la magnitud de la impresión esperada, sino que manifestaremos la importancia o pequeñez de la misma, mímicamente, por medio de un mayor o menor gasto de preparación como en el caso de la comunicación o en el del pensamiento. En este gasto de espera habremos de tener en cuenta diversos factores, lo mismo que en el caso en que quedemos decepcionados, bien por ser lo que realmente llegue mayor o menor que lo esperado, bien por no ser digno del interés con que lo esperábamos. De este modo, llegamos a tomar en consideración, además del gasto para la representación de lo grande o lo pequeño (la mímica de representación), el gasto de tensión de la atención (gasto de espera) y por último, en otros casos, el gasto de abstracción. Mas todas estas otras clases de gastos pueden reducirse al de la mímica de representación, dado que lo más interesante, lo más elevado y hasta lo más abstracto son tan solo casos especiales y especialmente cualificados de lo mayor. Si a todo esto agregamos que, según Lipps y otros autores, se debe considerar en primer lugar, como fuente del placer cómico, el contraste "cuantitativo" y no el "cualitativo", tendremos motivo más que suficiente para felicitarnos de haber escogido como punto de partida de nuestra investigación lo cómico de los movimientos.

Desarrollando el principio kantiano de que "lo cómico es una espera decepcionada", ha intentado Lipps, en su obra citada, derivar, en general, de la espera, el placer cómico. Mas, a pesar de los valiosos resultados que este intento ha producido, tenemos que unirnos a otros autores que opinan que Lipps ha limitado extraordinariamente el terreno de origen de lo cómico y no ha podido, por lo tanto, someter a su fórmula, sino muy forzadamente, los fenómenos correspondientes.

* * *

Los hombres no se han contentado con gozar de lo cómico allí donde ha aparecido ante ellos, sino que han tendido a constituirlo intencionadamente. De este modo, como mejor puede llegarse al conocimiento de la esencia de lo cómico

es estudiando los medios encaminados a hacer surgir artificialmente la comicidad. En primer lugar, podemos hacer surgir lo cómico en nuestra propia persona, con objeto de divertir a los demás, fingiéndonos, por ejemplo, simples o desmañados. Obrando de esta forma creamos la comicidad exactamente como si la torpeza o tontería fuesen reales, pues provocamos aquella comparación de la que nace la diferencia de gasto, pero no nos hacemos ridículos o despreciables, sino que, en determinadas circunstancias, podemos incluso provocar admiración, pues el sentimiento de superioridad no surge en los espectadores cuando éstos saben que el sujeto finge aquéllo que le hace resultar cómico, circunstancia que nos proporciona una nueva y excelente prueba de cómo la comicidad es por completo independiente de dicho sentimiento.

El medio más socorrido de hacer resultar cómico a un individuo, es colocarlo, sin tener para nada en cuenta sus cualidades personales, en aquellas situaciones a las que la general dependencia del hombre, de las circunstancias exteriores y, especialmente, de las de la vida social, da una marcada comicidad. Entra, pues, aquí en juego, lo que antes denominamos "comicidad de la situación". Tales situaciones cómicas pueden ser reales (a practical joke)—poner a alguien la zancadilla y hacer que caiga al suelo dando la impresión de torpeza en sus movimientos, hacerle aparecer tonto explotando su credulidad, etc.—pero pueden también ser fingidas por la palabra o el juego. La agresión, a cuyo servicio se pone con gran frecuencia este medio de hacer que un individuo resulte cómico, halla un eficacísimo auxiliar en la circunstancia de ser el placer cómico independiente de la realidad de la situación que lo produce, de manera que todos y cada uno de nosotros nos hallamos indefensos ante aquellos, que utilizando este procedimiento, quieran reir a costa nuestra.

Aún existen, para la consecución de este mismo fin, otros medios que merecen ser objeto de un examen especial y que, en parte, revelan nuevos orígenes del placer cómico. Entre ellos encontramos, por ejemplo, la "imitación", que produce en el oyente un placer extraordinario y hace resultar cómico al que es objeto de ella aun cuando se mantenga alejada de la

exageración caricaturizante. Resulta mucho más fácil explicar el efecto cómico de la "caricatura" que el de la simple imitación. La caricatura y la parodia, así como su antítesis práctica, el "desenmascaramiento" se dirigen contra personas y objetos respetables e investidos de autoridad. Son procedimientos de "degradar" objetos "eminentes" (1). No siendo "lo eminente" más que lo que en el terreno psíquico corresponde a "lo grande", en el físico, podríamos arriesgar la hipótesis de que es representado, lo mismo que lo grande somático, por medio de un incremento de gasto. No es preciso ser muy observador para darse cuenta de que cuando hablamos de lo eminente inervamos de distinta manera nuestra voz al mismo tiempo que modificamos nuestro gesto e intentamos armonizar nuestra actitud con la dignidad de lo que representamos. Nos imponemos, en este caso, una actitud solemne, análogamente a cuando hemos de hallarnos en presencia de una eminente personalidad, un monarca o un príncipe de la ciencia. No creo equivocarme suponiendo que esta distinta inervación de la mímica representativa corresponde a un incremento de gasto. El tercer caso de un tal incremento aparece cuando nos entregamos a pensamientos abstractos abandonando las habituales representaciones concretas y plásticas. En aquellas ocasiones en que los procedimientos antes examinados de degradación de lo eminente nos llevan a representárnoslo como algo vulgar a lo que no tenemos que guardar consideración alguna, ahorramos el incremento de gasto que supone la solemnidad que habríamos de imponernos, y la comparación de esta forma de representación, provocada por la proyección simpática, con aquella otra que hasta el momento nos era habitual y que intenta establecerse simultáneamente, crea de nuevo la diferencia de gasto que puede ser descargada por medio de la risa.

La caricatura lleva a cabo la degradación extrayendo del conjunto del objeto eminente un rasgo aislado que resulta cómico, pero que antes, mientras permanecía formando parte

(1) Degradation. A. Bain (The emotions and the will, 2.ª edición, 1865), dice: "The occasion of the ludicrous is the degradation of some person or interest, possessing dignity, in circumstances that excite no other strong emotion."

de la totalidad, pasaba desapercibido. Por este medio se consigue un efecto cómico que en nuestro recuerdo es hecho extensivo a la totalidad, siendo condición necesaria para ello, que la presencia de lo eminente no nos mantenga en una disposición respetuosa. En los casos en que no existe un tal rasgo cómico que ha pasado desapercibido, es éste creado por la caricatura misma, exagerando uno cualquiera que no era cómico de por sí. Hallamos, pues, de nuevo, como característica del origen del placer cómico, la circunstancia de que el efecto de la caricatura no es esencialmente influído por tal falsificación de la realidad.

La parodia alcanza la degradación de lo eminente por otro camino distinto, destruyendo la unidad entre los caracteres que de una persona conocemos y sus palabras o actos, por medio de la sustitución de las personas eminentes o de sus manifestaciones, por otras más bajas. En esto se diferencia la parodia de la caricatura y no, en cambio, en el mecanismo de la producción de placer cómico. El mismo mecanismo sirve también para el desenmascaramiento, que sólo aparece cuando alguien se ha investido de dignidad y autoridad por medio de un engaño, debiendo, en realidad, ser despojado de ellas. En algunos chistes anteriormente analizados hemos aprendido a conocer el efecto cómico de este género de la comicidad, por ejemplo, en aquella historieta de la distinguida dama, que al sentir los primeros dolores del parto, exclama: "¡Ah, mon Dieu!", y a la que el médico no quiere hacer caso hasta que comienza a proferir chillidos inarticulados. Después de haber descubierto los caracteres de lo cómico no podemos ya negar que esta historieta es realmente un ejemplo de desenmascaramiento cómico y no tiene derecho alguno a ser calificada de chiste. Sólo recuerda al chiste por su escenificación y por el medio técnico de la "representación por una minucia", la cual es, en este caso, el grito inarticulado considerado por el médico como indicación suficiente de la proximidad del parto. Sin embargo, debemos confesar que nuestro sentimiento del idioma no opone dificultad ninguna a dar a esta historieta el calificativo de chiste, circunstancia cuya explicación se hallará quizás en el hecho de que los usos del lenguaje no parten del conocimiento científico de la esencia

del chiste que nuestra laboriosa investigación nos ha procurado. Mas, teniendo en cuenta que el volver a hacer accesibles fuentes de placer cegadas por un determinado proceso represivo constituye una de las funciones del chiste, nada hay que nos impida dar este nombre, por analogía, a todo artificio que no haga surgir a la luz una franca comicidad. Esto se aplicará, sobre todo, al desenmascaramiento y a algunos otros medios de hacer resultar cómica a una persona.

En el desenmascaramiento podemos incluir también aquel medio de hacer surgir la comicidad, que degrada la dignidad del individuo atrayendo nuestra atención sobre su debilidad específicamente humana, y en especial sobre la dependencia de sus rendimientos psíquicos de sus necesidades corporales. El desenmascaramiento equivaldrá entonces a la siguiente advertencia: "Ese individuo, al que admiras y veneras como a un semidiós, no es sino un hombre como tú". También pertenecen a esta comicidad todos los esfuerzos encaminados a revelar, tras de la riqueza y la aparente contingencia de las funciones anímicas, el monótono automatismo psíquico. En las historietas de intermediarios matrimoniales judíos, hallamos ya algunos casos de desenmascaramiento y experimentamos la duda de si podíamos o no calificarlos de chistes. Ahora podemos ya afirmar, con mayor seguridad, que, por ejemplo, aquella historieta en que el acompañante que el intermediario ha traído consigo acentúa fielmente todos los elogios que el mismo hace de la novia, y por último, pondera también la joroba, tímidamente confesada, es un ejemplo de desenmascaramiento del automatismo psíquico. Pero la historieta cómica no actúa en este caso más que como fachada: para todo aquel que no quiera eludir el oculto sentido de tales historietas matrimoniales, ésta a que ahora nos referimos constituirá un chiste excelentemente escenificado. En cambio, aquellos otros que no penetren de este modo en su esencia, continuarán considerándola como una historieta cómica. Análogamente sucede en el otro chiste que nos muestra cómo el intermediario, queriendo rebatir una objeción de su cliente, confiesa toda la verdad, al exclamar: "¡Quién se atreve a prestar nada a esta gente!", caso que nos presenta una revelación cómica como fachada de un chiste. Pero aquí el ca-

rácter de chiste resulta más patente, pues la frase del intermediario es, al mismo tiempo, una representación antinómica. Queriendo demostrar que la familia de la novia es rica, demuestra que no sólo no lo es, sino que es muy pobre. El chiste y la comicidad se combinan en este caso, y nos enseñan que la misma frase puede ser, simultáneamente, cómica y chistosa.

Aprovecharemos aquí la ocasión de volver al chiste desde la comicidad del desenmascaramiento, puesto que el esclarecimiento de la relación entre el chiste y la comicidad, y no la determinación de la esencia de lo cómico, es lo que constituye el verdadero fin de nuestra labor. Así, pues, nos limitaremos a agregar estos casos de descubrimiento del automatismo psíquico, de los que no hemos podido determinar si eran cómicos o chistosos, a aquellos otros en los que vimos se confundían, del mismo modo, el chiste y la comicidad, esto es, a los chistes disparatados. Más adelante hemos de ver cómo nuestra investigación nos muestra que, en estos últimos, resulta teóricamente explicable dicha confusión.

En la investigación de las técnicas del chiste hemos hallado que la aceptación de aquellos procesos mentales que son regla habitual en lo inconsciente, pero que la conciencia tiene que calificar de "errores intelectuales", constituye el medio técnico de muchos chistes, cuyo carácter chistoso aparecía tan inseguro que hasta nos inclinábamos a considerarlos simplemente como historietas cómicas. No pudimos entonces resolver esta duda, por no sernos conocido aún el carácter esencial del chiste. Más tarde, dirigidos por nuestro conocimiento de la elaboración de los sueños, hallamos que dicho carácter consistía en la función transaccional de la elaboración del chiste entre las exigencias de la razón crítica y el instinto de no renunciar al antiguo placer producido por el juego verbal o por el disparate. Lo que en calidad de transacción nacía de este modo, cuando la parte preconsciente del pensamiento era abandonada por un momento a la elaboración inconsciente, satisfacía en todos los casos a las dos encontradas exigencias, pero se presentaba a la crítica en formas distintas y tenía que permitir que la misma hiciera recaer sobre ella diversos juicios. El chiste conseguía unas veces introducirse sigilosamente bajo la forma de una frase falta de significa-

do, pero que podía eludir la censura, y otras, como expresión de un valioso pensamiento. En el caso límite de la función transaccional había, sin embargo, renunciado a satisfacer a la crítica, y se presentaba desafiador ante ella sin temor de despertar su repulsa, pues podía contar con que el oyente rectificaría la transformación que la forma expresiva había sufrido en lo inconsciente, y restablecería así el verdadero sentido.

¿En qué caso aparece entonces el chiste como disparate ante la crítica? Especialmente cuando se sirve de aquellos procedimientos mentales peculiares a lo inconsciente, pero prohibidos a la conciencia, esto es, de los errores intelectuales. Algunos procesos mentales de lo inconsciente han sido, sin embargo, aceptados por la conciencia. Así, determinadas clases de representación indirecta, alusión, etc., aunque su empleo consciente tiene que mantenerse dentro de ciertos límites. Con estas técnicas no despertará el chiste repulsa alguna por parte de la crítica, pues esta repulsa no tiene lugar más que cuando aquél utiliza como técnica los medios rechazados por el pensamiento consciente. Sin embargo, el chiste puede aún evitar la repulsa, ocultando el error intelectual empleado, o sea disfrazándolo con una apariencia de lógica. como en la historieta del pastel y la copa de licor. Mas si el error intelectual aparece al descubierto es segura la repulsa crítica.

En este último caso acude aún un factor en auxilio del chiste. Los errores intelectuales que como procedimientos mentales de lo inconsciente emplea en su técnica, son juzgados por la crítica—aunque no regularmente—como cómicos. La aceptación consciente de los defectuosos procedimientos de lo inconsciente, es un medio para la producción de placer cómico, cosa fácil de comprender, pues para la constitución de un revestimiento preconsciente es preciso desde luego un mayor gasto que para la aceptación del inconsciente. Comparando el pensamiento que parece creado en lo inconsciente, con su rectificación, nace para nosotros la diferencia de gasto de la que surge el placer cómico. Un chiste que se sirva de este procedimiento intelectual como técnica y aparezca, por lo tanto, desatinado, puede, pues, actuar simultáneamente como cómi-

co. De este modo, si no logramos hallar las huellas del chiste, siempre nos quedará la historieta cómica.

Recordemos una de las historietas que expusimos en la primera parte de nuestra investigación: Un individuo ha pedido prestado un caldero y lo devuelve agujereado. El propietario le reclama una indemnización, pero él se defiende, alegando: "Primeramente, nadie me ha prestado ningún caldero; en segundo lugar, el caldero estaba ya agujereado y, por último, yo he devuelto el caldero a su dueño completamente intacto." Es éste un excelente ejemplo de efecto puramente cómico por aceptación de un método intelectual inconsciente, pues en lo inconsciente no existe la exclusión recíproca de pensamientos incompatibles aunque aisladamente bien motivados. El sueño, en el que se patentizan los procedimientos intelectuales inconscientes, no conoce, por lo tanto, alternativas (esto o aquello) sino tan sólo yuxtaposiciones. Uno de mis sueños, que a pesar de su complicación, elegí en mi obra sobre los mismos, para presentar un ejemplo del arte interpretativo, me ofrecía simultáneamente y para desvanecer el reproche que en él me hacía de no haber sabido hacer desaparecer, por medio del tratamiento psíquico, la enfermedad de una de mis pacientes, las razones que siguen: 1.a, la paciente misma tenía la culpa de seguir enferma, por no haber aceptado mis consejos; 2.a, su enfermedad era de origen orgánico y por lo tanto se hallaba fuera de mi especialidad; 3.a, su enfermedad era una consecuencia de su viudez, de la que yo no tenía la culpa; y 4.a, su enfermedad procedía de que alguien le había dado una inyección con una jeringuilla sucia. Todas estas razones aparecían en el sueño consecutivamente como si cada una de ellas no excluyera a las demás. Para no caer en el disparate, habría, pues, que sustituir la agregación por una alternativa.

La siguiente historieta cómica es totalmente análoga: Un herrero de un pueblo húngaro cometió un sangriento crimen y fué sentenciado a morir en horca. Pero el alcalde, fundándose en que en el pueblo no había más que aquel herrero y, en cambio, dos sastres, mandó ahorcar a uno de éstos para que el delito no quedara impune. Un tal desplazamiento de la pena contradice todas las leyes de la lógica consciente, pero

se halla de completo acuerdo con la disciplina intelectual de lo inconsciente. No nos atrevemos a calificar de cómica esta historia, a pesar de haber incluído entre los chistes la del caldero. Pero tenemos que conceder que también esta última es más propiamente "cómica" que chistosa. Comprendemos ahora cómo aquella sensación, tan segura otras veces, que nos indicaba si una cosa debía ser calificada de cómica o de chistosa, nos deja aquí en la duda. Sucede que nos hallamos precisamente ante el caso en el que no podemos decidir fundándonos en la sensación, esto es, cuando la comicidad nace por el descubrimiento de los procedimientos intelectuales exclusivamente peculiares a lo inconsciente. Una tal historia puede ser al mismo tiempo cómica y chistosa, pero hará impresión de chiste aunque sea exclusivamente cómica, pues el empleo de los errores intelectuales de lo inconsciente nos recuerda al chiste, como antes lo hacían los procedimientos encaminados al descubrimiento de la comicidad oculta.

Tenemos que esforzarnos en esclarecer este importantísimo punto de nuestra investigación, o sea, la relación del chiste con la comicidad, y para conseguirlo, añadiremos a lo antes expuesto algunas otras consideraciones. Haremos observar, ante todo, que el caso que ahora examinamos, de unión del chiste con la comicidad, no es el mismo del que nos ocupamos en páginas anteriores. Es ésta, sin duda, una sutil diferenciación, pero puede hacerse sin peligro de incurrir en error. En el caso anterior, la comicidad provenía del descubrimiento del automatismo psíquico, el cual no es, en ningún modo, privativo de lo inconsciente y no desempeña tampoco papel alguno de importancia entre las técnicas del chiste. El desenmascaramiento no entra sino casualmente en relación con el chiste, poniéndose al servicio de otra técnica del mismo, por ejemplo, de la representación antinómica. En el caso de la aceptación de métodos intelectuales inconscientes es, en cambio, necesaria, la reunión del chiste y la comicidad, porque el mismo medio empleado en la primera persona del chiste para la técnica de la consecución de placer, crea, conforme a su naturaleza, placer cómico en la tercera persona.

Pudiera caerse en la tentación de generalizar este último caso y buscar la relación entre el chiste y la comicidad en la

circunstancia de que el efecto del chiste en la tercera persona se verifica siguiendo el mecanismo de la comicidad. Pero esto sería totalmente erróneo; la relación con lo cómico no aparece en todos los chistes ni siquiera en la mayoría de ellos; por lo contrario, puede casi siempre separarse muy definidamente el chiste de la comicidad. Siempre que el chiste consigue eludir la apariencia de desatino, esto es, en la mayor parte de los chistes de doble sentido y alusivos, resulta imposible descubrir en el oyente efecto ninguno análogo a la comicidad. Puede hacerse la prueba en los ejemplos hasta aquí expuestos y en estos otros que ahora agregamos:

Un telegrama de felicitación dirigido a un jugador el día en que cumple setenta años: "Treinta y cuarenta." (Fragmentación con alusión.)

Madame de "Maintenon" era llamada Mme. de "Maintenant", (Modificación de nombre).

El Conde Andrassy, Ministro del Exterior, era denominado el "ministro del bello exterior".

Pudiera creerse, que por lo menos los chistes de fachada disparatada, muestran una apariencia cómica y tienen que producir un efecto de dicho género. Pero debemos recordar aquí, que tales chistes producen en el oyente, con gran frecuencia, un muy distinto efecto, despertando en él el desconcierto y la tendencia a la repulsa. Dependerá, pues, el efecto, de que el disparate del chiste se muestre francamente cómico o aparezca como un simple desatino corriente, circunstancia cuyas condiciones no hemos investigado aún. Por lo tanto, nos limitamos a dejar establecida la conclusión de que el chiste y la comicidad poseen naturaleza muy distinta, coincidiendo únicamente en casos especiales y en la tendencia a extraer placer de las fuentes intelectuales.

En el curso de esta investigación de las relaciones del chiste con la comicidad, se nos ha revelado una diferencia entre ambos, a la que debemos atribuir una máxima importancia y que nos señala uno de los principales caracteres de la comicidad. La fuente del placer del chiste tuvimos que situarla en lo inconsciente; en cambio, en la comicidad, no encontramos motivo alguno para una tal localización. Más bien indican todos los análisis hasta ahora efectuados, que

la fuente del placer cómico es la comparación de dos gastos, localizables ambos en lo preconsciente. El chiste y la comicidad se diferencian, pues, ante, todo, en su localización psíquica, y el primero es, por decirlo así, la "aportación que lo inconsciente procura a la comicidad."

* * *

No puede acusársenos de habernos desviado, con las consideraciones que anteceden, del fin principal de nuestra labor, pues precisamente la relación del chiste con la comicidad es lo que nos ha obligado a emprender la investigación de esta última. Mas es tiempo ya de que volvamos al tema con que inauguramos dicha investigación, esto es, al examen de los medios de que nos servimos para hacer surgir artificialmente la comicidad. Hemos llevado a cabo, en primer lugar, la investigación de la caricatura y del desenmascaramiento, porque ella podía proporcionarnos preciosos datos para el análisis de la comicidad de la "imitación". Esta última se halla mezclada casi siempre con algo de caricatura — exageración de ciertos rasgos que normalmente pasan desapercibidos — y constituye también una degradación. Pero tales caracteres no parecen constituir toda su esencia, pues la hilaridad que despierta cuando es acertada, demuestra que es en sí y por sí sola una de las más ricas fuentes del placer cómico, circunstancia cuya explicación resulta harto difícil a menos de aceptar la hipótesis bergsoniana (1) que aproxima la comicidad de la imitación a la producida por el descubrimiento del automatismo. Opina Bergson, que todo aquello que en una persona nos hace pensar en un mecanismo inanimado, produce un efecto cómico, y encierra esta hipótesis en la fórmula "mécanisation de la vie". Para su esclarecimiento de la comicidad de la imitación elige, como punto de partida,

(1) Bergson, Le rire, essai sur la signification du comique.

el problema, que Pascal plantea en sus "Pensamientos", de por qué nos hace reir la comparación de dos fisonomías semejantes, que consideradas separadamente no producen efecto cómico ninguno. "Nunca esperamos que lo animado se repita idénticamente y allí donde encontramos una tal repetición sospechamos, detrás de lo animado, la existencia de un mecanismo". Viendo dos caras de marcada semejanza pensamos en dos copias sacadas del mismo molde o en el producto de un cualquier procedimiento mecánico análogo. La causa de la risa será, pues, en estos casos, la desviación de lo animado hacia lo inanimado, o, como nosotros diríamos, la degradación de lo animado hasta lo inanimado. Al aceptar esta concepción bergsoniana, vemos, que sin violencia alguna, podemos someterla a nuestra propia fórmula. Sabiendo, por experiencia, que lo animado no se repite y que cada una de sus manifestaciones exige de nuestra comprensión un gasto especial, nos encontramos decepcionados cuando a consecuencia de una total identidad o una engañadora imitación resulta superfluo el nuevo gasto que nos disponíamos a realizar. Pero esta decepción trae consigo una minoración de la carga psíquica y el gasto de expectación devenido superfluo es descargado por medio de la risa. Esta misma fórmula será, asimismo, aplicable a todos los casos, examinados por Bergson, de la cómica rigidez (raideur) de los hábitos profesionales, las ideas fijas y las muletillas verbales. En todos estos casos se produciría la comparación del gasto de expectación con el necesario para la inteligencia de lo idéntico, siendo debida la superior magnitud del primero a nuestra experiencia de la diversidad y plasticidad individual de lo animado. Así, pues, en la imitación, no sería la comicidad de la situación sino la de la expectación, la fuente del placer cómico.

Derivando, como lo hacemos, el placer cómico en general, de una comparación, deberemos investigar también la comicidad de la comparación misma, que constituye de por sí uno de los medios de hacer surgir la comicidad. El interés que este problema nos inspira se hará más intenso recordando que al tratar de la metáfora nos dejó con gran frecuencia en la estacada aquella "sensación" que nos orientaba para de-

cidir si algo podía ser calificado de chistoso o simplemente de cómico.

Merece ciertamente este tema un más minucioso examen del que aquí podemos dedicarle. La principal cualidad que en una metáfora buscamos, es la de su eficacia, esto es, que llame realmente la atención sobre una coincidencia de dos objetos heterogéneos. El placer primitivo del reencuentro de lo conocido (Groos) no es el único factor que favorece el empleo de la metáfora; agrégase a él el hecho de ser ésta susceptible de un empleo que nos procura una minoración del trabajo intelectual. Nos referimos a la habitual comparación de lo desconocido con lo conocido y de lo abstracto con lo concreto, por medio de la cual esclarecemos lo que nos parece difícil o extraño. Cada una de estas comparaciones y especialmente la de lo abstracto con lo objetivo, trae consigo una cierta degradación y un cierto ahorro de gasto de abstracción (en el sentido de una mímica representativa), pero, como es natural, esta minoración, no es suficiente para producir la comicidad, la cual no surge de improviso, sino poco a poco, del placer de minoración resultante del proceso comparativo. Existen numerosos casos que no hacen sino rozar la comicidad y a los que vacilamos en atribuir el carácter cómico. La comparación sólo resulta indudablemente cómica cuando el gasto de abstracción exigido por cada uno de los dos términos comparados presenta una gran diferencia de nivel, esto es, cuando algo importante y singular, especialmente de naturaleza intelectual o moral, es comparado con algo trivial y bajo. Quizá el placer de minoración y las particulares condiciones de la mímica de representación expliquen el paso paulatino, determinado por circunstancias cuantitativas, que de lo placiente en general a lo cómico, se efectúa en la comparación. Para evitar probables errores en la inteligencia de esta hipótesis, haremos de nuevo resaltar que no derivamos el placer cómico producido por la metáfora, del contraste de los dos términos comparados, sino de la diferencia existente entre los dos gastos de abstracción correspondientes uno a cada uno de dichos términos. Aquello que por su calidad de extraño, abstracto o intelectualmente elevado, nos resulta difícil de comprender, lo aproximamos a nuestra inteligencia afirmándolo

coincidente con algo trivial y bajo que nos es familiar y para cuya representación no precisamos de gastos de abstracción ninguno. Resulta, pues, que la comicidad de la comparación se reduce a un caso de degradación.

Como anteriormente observamos, la comparación puede también ser chistosa, sin mezcla de comicidad alguna, caso que se nos presenta cuando la misma elude toda degradación. Así, la comparación de la verdad con una antorcha que no se puede llevar a través de una multitud sin chamuscar a alguien las barbas, es puramente chistosa, pues da un valor vivo a una expresión que, al convertirse en lugar común, ha perdido su verdadero significado ("la antorcha de la verdad") y no tiene nada de cómica, por ser la antorcha un objeto, que aunque concreto, no carece de cierta dignidad. Pero, de todos modos, una comparación puede ser al mismo tiempo cómica y chistosa, presentando ambos caracteres con absoluta independencia uno de otro, pues puede constituir un medio auxiliar de determinadas técnicas del chiste, por ejemplo, de la unificación o de la alusión. Un ejemplo de este género es la frase antes citada (Tomo I, pág. 79), en que un personaje de Nestroy compara la memoria con un "almacén", comparación que resulta cómica y chistosa simultáneamente, lo primero por la extraordinaria degradación que sufre el concepto psicológico al ser comparado con un almacén, y lo segundo porque siendo un hortera quien la establece, queda constituída una inesperada unificación entre la Psicología y la actividad comercial del sujeto. La frase de Heine: "Hasta que, por fin, me estallaron todos los botones del pantalón de la paciencia", se nos muestra al principio tan sólo como un excelente ejemplo de una comparación cómicamente depresiva, pero a poco que reflexionemos, tenemos que concederla el carácter de chiste, pues poniéndose al servicio de la alusión roza los dominios de la obscenidad y consigue hacer surgir el placer que la misma produce. Resulta, pues, que de un mismo material, nacen simultáneamente para nosotros, por una coincidencia no del todo casual, consecuciones de placer cómico y chistoso, y aunque observemos que las condiciones de uno de estos caracteres favorecen la génesis del otro, siempre ejercerá esta coincidencia un influjo desorientador sobre la "sensación" que ha

de indicarnos si nos hallamos ante un caso de chiste o de comicidad, y sólo podremos decidirlo por medio de una cuidadosa investigación independiente de la disposición del placer.

Por muy atractivo que me parezca el examen de esta condicionalidad íntima de la consecución de placer cómico, tengo aquí que renunciar a él, pues ni mi preparación científica ni mi actividad profesional me dan derecho a llevar mis investigaciones mucho más allá de la esfera del chiste, y además, debo confesar que precisamente el tema de la comparación cómica me hace sentir más que otro ninguno mi incompetencia.

Veamos, pues, lo que sobre estos problemas opinan otros investigadores. Lo primero que hallamos, es que muchos de ellos no reconocen la definida separación, conceptual y objetiva, que entre el chiste y la comicidad nos hemos visto llevados a establecer, y consideran simplemente el chiste como "lo cómico del discurso" o "de las palabras". Para examinar estas opiniones elegiremos un ejemplo de comicidad voluntaria y otro de comicidad involuntaria del discurso y los compararemos con el chiste. Ya anteriormente hemos hecho constar que creemos poder distinguir fácilmente el discurso cómico del discurso chistoso.

Así, el dicho: "Con un bieldo y con esfuerzo le sacó su madre de la masa", es simplemente cómico, y en cambio, la frase de Heine sobre las cuatro castas en que se dividía la población de Goettingen, "profesores, estudiantes, filisteos y ganado", es exquisitamente chistosa.

Como ejemplo de comicidad voluntaria del discurso, escogeremos el "Wippchen" de Stettenheim, autor que posee una destreza poco común para hacer surgir la comicidad. Es innegable que las cartas de Wippchen son, a más de cómicas, chistosas, pues contienen numerosos chistes de toda clase y entre ellos algunos de extraordinaria bondad. Pero lo que presta a esta obra su singular carácter no son estos chistes aislados, sino la continuada e inagotable comicidad del discurso. "Wippchen" fué seguramente concebido, al principio, como una figura satírica, análoga al Schmock de G. Freytag, esto es, como uno de aquellos individuos poco cultivados, que manejan a ciegas e incurriendo en las mayores

equivocaciones el tesoro de la cultura, pero la satisfacción que el autor fué hallando, conforme avanzaba su obra, en los cómicos efectos que con su protagonista obtenía, le hicieron ir relegando poco a poco a un segundo término la tendencia satírica. Las ocurrencias de Wippchen son, en su mayoría, "disparates cómicos" y el autor se ha servido del placiente estado de ánimo producido en el lector por la acumulación de tales producciones para introducir otras cosas, harto insulsas, que por sí solas hubieran resultado intolerables. Una técnica especial da a los desatinos de Wippchen un carácter específico. Examinando con cierta detención sus "chistes", hallamos algunos que atraen preferentemetne nuestra atención y resultan pertenecer todos a un mismo género, que imprime su sello a los restantes. Wippchen se sirve, sobre todo, de las fusiones, de la modificación de lugares comunes y conocidas citas literarias y de las sustitución de triviales elementos de las mismas, por expresiones más altisonantes, técnicas que no se apartan mucho de las del chiste.

Un ejemplo de fusión: "No soy ya más que una seca columna que testimonia de antiguas grandezas", frase resultante de la condensación de otras dos, "un seco árbol" y "una columna que, etc.", conocidísimas ambas como lugares comunes de la literatura pedestre. En otro ejemplo de este mismo género: "¿Dónde está el hilo de Ariadna que me guíe fuera de la peligrosa Escila de este establo de Augias?", contribuyen a la formación de la frase, con un elemento cada una, tres distintas leyendas griegas.

Las modificaciones y las sustituciones podemos considerarlas conjuntamente sin gran violencia. Su carácter aparece con toda claridad en el siguiente ejemplo, característico de Wippchen: "Desde muy temprana edad alentaba en mí el Pegaso". Sustituyendo "poeta" a "Pegaso" quedará una frase que constituye un lugar común por lo muy empleada que ha sido en las autobiografías. "Pegaso" no es una apropiada sustitución de "poeta", pero se halla en una relación ideológica con este concepto y es, además, una palabra altisonante.

Del cúmulo de ocurrencias de Wippchen puede también extraerse algunos ejemplos de pura comicidad. Así, en cali-

dad de decepción cómica, la siguiente frase: "La victoria osciló mucho tiempo entre ambos bandos, y por fin, quedó indecisa", o como desenmascaramientos cómicos (de la ignorancia), esta otra "Clío, la Medusa de la Historia", y citas como la siguiente: "Habent sua fata morgana". Pero nuestro interés se dirige preferentemente hacia las fusiones y modificaciones, por recordarnos estas conocidas técnicas del chiste. Compárense, por ejemplo, con las modificaciones, chistes como el de "Ese hombre tiene un gran porvenir detrás de él" o los chistes por modificación de Lichtenberg: "Baños nuevos curan bien", etc. ¿Deberemos, pues, calificar de chistes las creaciones — de idénticas técnicas — de Wippchen? Y, en caso negativo, ¿en qué se diferencian éstas del chiste?

No es, ciertamente, muy difícil contestar a estas interrogaciones. Recordemos que el chiste muestra al oyente una doble fisonomía y le obliga a dos diversas interpretaciones. En los chistes disparatados, como los últimamente expuestos, una de estas interpretaciones, basándose exclusivamente en el sonido verbal, concluye que se trata de un disparate, y en cambio la otra guiada por determinados indicios, halla el sentido del chiste recorriendo, en lo inconsciente de la persona receptora, el mismo camino que aquél ha seguido antes, para constituirse, en lo inconsciente de su autor. En las ocurrencias de Wippchen, que a primera vista nos parecen chistosas, falta, como si hubiese quedado atrofiada, una de las dos fisonomías que forman la doble faz característica del chiste. Creemos ver la cabeza de Jano, pero al examinarla observamos que sólo una de sus dos caras ha llegado a desarrollarse. De este modo, si engañados por la técnica de estas ocurrencias, recorremos los caminos de lo inconsciente, no hallaremos en ellos cosa alguna. Tampoco entre las fusiones encontramos ningún caso en el que los dos elementos fundidos den realmente un nuevo sentido, y en cuanto llevamos a cabo un intento de análisis se separan por completo. Las modificaciones y sustituciones conducen, como en el chiste, a una expresión conocida y usual, pero carecen de todo sentido propio. No puede considerarse, por lo tanto, a estos "chistes" más que como disparatados, y lo único que depende de nuestra voluntad es decidir si tales creaciones, que se

han separado de uno de los caracteres más esenciales del chiste, pueden calificarse de chistes "malos" o hemos de negarles en redondo la cualidad chistosa.

Lo que sí es indudable, es que estos chistes imperfectos producen un efecto cómico diversamente explicable. Su comicidad puede nacer del descubrimiento de los procedimientos intelectuales de lo inconsciente, como en los casos antes examinados, y puede también ser el resultado de su comparación con el chiste perfecto. Nada nos impide suponer que ambas formas de la génesis del placer cómico obran en este caso conjuntamente, pues no puede negarse que el apoyo que buscan estas ocurrencias, aproximándose al chiste, es lo que al demostrarse insuficiente convierte al disparate en disparate cómico.

Existen, en efecto, casos harto transparentes, en los cuales tal insuficiencia hace irresistiblemente cómico al disparate, por su comparación con el rendimiento que hubiera debido producir. La adivinanza puede darnos aquí mejores ejemplos que el chiste mismo. Una de estas adivinanzas chistosas es la siguiente: "¿Qué es una cosa que se cuelga de la pared y con la que podemos secarnos las manos?" Si la solución fuese: "Una toalla", la adivinanza sería bien tonta. Pero esta solución es rechazada: "No, no es una toalla, es un arenque".— "¡Pero si un arenque no se cuelga nunca de la pared!" — será la asombrada respuesta. "Lo puedes colgar si quieres". "Además, a nadie se le ocurre secarse las manos con un arenque". "En efecto, no es lo más a propósito, pero también se puede hacer". Estas explicaciones, que reposan en dos típicos desplazamientos, muestran lo lejos que esta pregunta se halla de ser una verdadera adivinanza, y a causa de esta absoluta insuficiencia, se nos muestra, en lugar de simplemente disparatada, irresistiblemente cómica. De este modo, por la transgresión de condiciones esenciales, pueden convertirse aquellos chistes, adivinanzas, etc., que no producen de por sí placer cómico, en abundantes fuentes del mismo.

Aún más fácilmente comprensibles resultan los casos de comicidad involuntaria del discurso, de la cual podemos ha-

llar numerosísimos ejemplos en las poesías de Federica Kempner. Así, la siguiente cuarteta, titulada: "Contra la vivisección":

> **Un desconocido lazo de las almas**
> **une al hombre con los pobres animales.**
> **El animal tiene una voluntad — ergo un alma —**
> **Aunque más pequeña que la nuestra.**

O esta otra que figura un diálogo entre dos tiernos esposos ("El contraste") :

> **Qué feliz soy — murmura ella,**
> **también yo — exclama el esposo.**
> **Tu manera de ser me enorgullece**
> **mostrándome el acierto de mi elección**

No hay aquí nada que nos recuerde al chiste. La insuficiencia de estas "poesías", lo pedestre de su estilo, la simpleza de las ideas expresadas y la falta de toda huella poética es indudablemente lo que las hace resultar cómicas. Mas no es cosa tan natural que así nos lo parezcan, pues muchas creaciones análogas no nos hacen tal impresión, sino que las calificamos únicamente de "malas" y nos irritan en lugar de causarnos risa. Precisamente lo mucho que se apartan de las cualidades que exigimos a una poesía es lo que nos inclina a considerarlas como cómicas; si tal distancia fuera menor, en lugar de reir de ellas, las criticaríamos. Además, este efecto cómico de las poesías de la Kempner depende de varias circunstancias accesorias, entre ellas, la innegable buena intención de la autora y una cierta sensibilidad que descubrimos tras de sus torpes frases y que desarma nuestra burla. Todo esto dirige ahora nuestra atención sobre un problema cuyo examen hemos eludido hasta el momento. La diferencia de gasto es seguramente la condición fundamental del placer cómico, pero la observación nos muestra que no siempre surge placer de tal diferencia. ¿Qué condiciones tendrán entonces que cumplirse o qué perturbaciones tendrán que ser evitadas para que pueda surgir realmente placer de la dife-

rencia de gasto? Antes de dedicarnos a esclarecer esta cuestión dejaremos establecido el resultado de la labor investigativa que antecede. El chiste no coincide con lo cómico del discurso; tiene por lo tanto que ser algo distinto de esta comicidad.

* * *

Al disponernos a contestar la interrogación antes expuesta, relativa a las condiciones de la génesis del placer cómico derivado de la diferencia de gasto, observamos que la exacta solución del problema que dicha interrogación plantea, equivaldría a una total exposición de la naturaleza de lo cómico. Mas como esta labor sobrepasa nuestra competencia, nos contentaremos con esclarecer el problema de la comicidad hasta lograr que sus contornos se destaquen con toda precisión independientemente de los del problema del chiste.

Todas las teorías de lo cómico han incurrido, según los críticos, en un mismo defecto: el de olvidar en su definición aquello que constituye precisamente la esencia de la comicidad. Lo cómico — dicen estas teorías — reposa en un contraste de representaciones; sí, pero sólo cuando este contraste produce un efecto cómico y no de otro género. El sentimiento de lo cómico procede de la decepción que nos causa algo que esperábamos; desde luego, pero sólo cuando la decepción no es dolorosa. Estas objeciones son, ciertamente, justificadas, pero se las concede un valor exagerado, al deducir de ellas que la esencial característica de lo cómico ha escapado hasta ahora a toda investigación. Si las definiciones citadas no poseen una validez general, ello se debe a determinadas condiciones que resultan indispensables para la génesis del placer cómico, pero en las que no hemos de ver obligadamente la esencia de la comicidad. Sin embargo, sólo aceptando nuestra teoría de que el placer cómico nace de la diferencia resultante de la comparación de dos gastos, resulta fácil rebatir las objeciones antes consignadas. El placer cómico y el efecto en que el mismo se manifiesta — o sea la risa — no pueden surgir sino cuando tal diferencia deviene inútil, y

por lo tanto, susceptible de descarga. Cuando, por lo contrario, recibe, inmediatamente después de su aparición, un cualquier otro empleo no experimentamos ningún efecto de placer, sino, a lo más, una fugitiva sensación placiente exenta de todo carácter cómico. Así como en el chiste tienen que constituirse determinados dispositivos para evitar el aprovechamiento del gasto reconocido como superfluo, también el placer cómico tiene que contar, para producirse, con circunstancias favorables que llenen igual cometido. De este modo, siendo innumerables los casos en los que, en nuestra vida ideológica, nacen tales diferencias de gasto, son, en cambio, comparativamente raros aquellos en que las mismas producen la comicidad.

Dos circunstancias principales surgen a los ojos de todo observador que dedique alguna atención a la generación de lo cómico por la diferencia de gasto. En primer lugar, verá que existen casos en los que la comicidad surge de un modo regular y como necesariamente, y por lo contrario, otros en los que su aparición se muestra independiente, en absoluto, de las condiciones particulares de cada caso y del punto de vista del observador. En segundo lugar, descubrirá que cuando las diferencias alcanzan una considerable magnitud, logran, con gran frecuencia, vencer el obstáculo opuesto a la génesis de la comicidad por condiciones desfavorables, de manera que el sentimiento cómico surge a pesar de las mismas. Con relación a la primera de estas observaciones podríamos establecer dos clases de comicidad: la comicidad forzosa y la comicidad ocasional, aunque ya al establecerlas sepamos que en la primera de ellas tenemos que admitir numerosas excepciones. Resultará muy interesante perseguir ahora las condiciones que regulan ambas clases de lo cómico.

Para la segunda, las condiciones esenciales son aquellas mismas que, en gran parte, reunimos bajo la calificación de "aislamiento" del caso cómico. Un más minucioso análisis nos da a conocer las siguientes circunstancias:

a) La condición más favorable para la génesis del placer cómico es aquel sereno estado de ánimo en el que nos hallamos "dispuestos a reir". Cuando tal estado de ánimo

ha sido producido tóxicamente en nosotros nos parece cómico casi todo, probablemente por comparación con el gasto necesario en estado normal. El chiste, la comicidad y todos los demás métodos de conseguir placer extrayéndolo de nuestra propia actividad anímica, no son sino medios de reestablecer, con un cualquier pretexto, este buen estado de ánimo — la euforia — cuando el mismo no aparece como una disposición general de la psíquis.

b) En un análogo sentido favorable actúa la expectación de lo cómico, o sea nuestra disposición a experimentar placer de este género, circunstancia a la que se debe, que para conseguir el propósito de hacer resultar cómica a una persona, basten, cuando dicho propósito no halla obstáculo en los espectadores, diferencias tan pequeñas que habrían pasado desapercibidas si hubieran surgido en un proceso inintencionado. Aquel que emprende una lectura cómica o va al teatro a ver una farsa de este género, debe a esta intención el que le causen risa cosas que en su vida normal apenas si hubiera considerado cómicas. Por último, llegamos a reir ante el recuerdo de haber reído o en expectación de reir, en cuanto aparece en escena el actor cómico y antes de que éste pueda intentar provocar nuestra hilaridad. A tal punto llega esta influencia de la expectación, que muchas veces nos avergonzamos de haber podido reír, en el teatro, de verdaderas insulseces.

c) Del género de actividad espiritual que en el momento ocupe al individuo pueden surgir condiciones desfavorables para la comicidad. Un trabajo intelectual dirigido a fines interesantes perturba la capacidad de descarga de los revestimientos, de los cuales precisa para los desplazamientos que ha de efectuar, y de este modo, sólo grandes e inesperadas diferencias de gasto pueden llegar a imponer el placer cómico. Especialmente desfavorables a la comicidad son todas aquellas formas de los procesos mentales que se alejan de lo plástico lo suficiente para hacer cesar toda mímica de representación. Así, la reflexión abstracta no deja lugar alguno a la comicidad, salvo cuando es interrumpida repentinamente.

d) La posibilidad de producción de placer cómico desaparece también cuando la atención se halla fija precisamente en la comparación de la que la comicidad puede surgir. En tales circunstancias, pierde su fuerza cómica, incluso aquello que con toda regularidad produce un efecto de este género. Un movimiento o una producción anímica no pueden resultar cómicos para aquél cuyo interés se dirige, en el mismo momento en que se producen, a compararlos con una medida de la que tiene clara y perfecta conciencia. De este modo, el examinador no encuentra cómicos, sino irritantes, los disparates de un alumno ignorante, mientras que los colegas del examinando, a los que interesa más la habilidad que éste puede mostrar en sortear las dificultades del examen que la amplitud de sus conocimientos, ríen de todo corazón a cada desatino. Sólo raras veces observará un profesor de gimnasia o de baile la comicidad de los movimientos de sus alumnos, y el predicador no verá jamás el lado cómico de las debilidades humanas que, en cambio, el comediógrafo sabrá explotar con gran destreza. El proceso cómico no soporta la sobrecarga producida por la atención; análogamente al del chiste, tiene, para llegar a su fin, que poder pasar totalmente desapercibido en su desarrollo. Pero sería contrario a la calificación de "procesos de la conciencia", que justificadamente dí a este género de procesos en mi "Interpretación de los sueños", el considerar, al que ahora nos ocupa, como "inconsciente". Pertenece más bien a lo "preconsciente", y a estos procesos que se desarrollan en lo preconsciente y carecen de la carga o revestimiento de atención inherente a la conciencia podemos calificarlos, con toda propiedad, de "automáticos". Así, pues, el proceso de la comparación de los gastos tendrá que ser automático si ha de crear placer cómico.

e) La génesis de la comicidad resulta perturbada cuando el caso de que ha de surgir dá simultáneamente ocasión al nacimiento de intensos afectos, pues queda entonces excluída la descarga de la diferencia productora del placer. Los afectos individuales y la diversa disposición espiritual explican, en cada caso particular, la génesis o la ausencia de la comicidad. De este modo, sólo en casos excepcionales pue-

de existir una comicidad absoluta, y esta dependencia o relatividad de lo cómico resulta mucho mayor que la del chiste, el cual no se rinde nunca y es "hecho" siempre, pues en su formación pueden tenerse en cuenta las circunstancias en que se produce. El desarrollo de afectos es, en cambio, la más intensa de todas las circunstancias perturbadoras de la comicidad y ha sido reconocida como tal sin excepción alguna. Por esta razón se dice que el sentimiento cómico nace con mayor facilidad que nunca en los casos indiferentes, allí donde no existen intensos sentimientos ni grandes intereses. Sin embargo, podemos observar, que diferencias de gasto muy considerables, suelen crear, precisamente en casos de gran desarrollo afectivo, el automatismo de la descarga. Cuando el coronel Butler contesta "riendo despechadamente", a las advertencias de Octavio, con la exclamación: "¡La gratitud de la casa de Austria!", su despecho no le impide reír, y lo que provoca su risa es el recuerdo de la decepción que cree haber sufrido. Por otra parte, el poeta no podía describir más impresionantemente la magnitud de la decepción, que mostrándola capaz de imponer la risa en medio de la tempestad de los afectos desencadenados. A mi juicio, esta explicación es aplicable a todos aquellos casos en los que la risa aparece en ocasiones distintas de las placientes y se une a intensos sentimientos dolorosos o a un estado cualquiera de tensión espiritual.

f) Si a todo lo que antecede añadimos que el desarrollo del placer cómico puede ser facilitado por cualquier otra agregación placiente como por una especie de efecto de contacto (a semejanza de como lo hace el placer preliminar en el chiste tendencioso), no habremos agotado la investigación de las condiciones del placer cómico, pero sí conseguido el fin que nos proponíamos, pues vemos ahora con toda claridad, que tales condiciones, así como la inconstancia y dependencia del efecto cómico, se adaptan, mejor que a otra hipótesis ninguna, a la que deriva el placer cómico, de la descarga de una diferencia que hubiera podido recibir un empleo distinto.

* * *

La comicidad de lo sexual y de lo obsceno merecería un examen más detenido que el que aquí podemos dedicarle y cuyo punto de partida sería, de nuevo, el desnudamiento. Un desnudamiento casual nos produce un efecto cómico, porque comparamos la facilidad con que gozamos del espectáculo de la desnudez con el gran gasto que hubiera sido necesario para conseguir por otro camino el mismo fin. Aproxímanse así estos casos a los de ingenuidad cómica, aunque son mucho menos complicados. Todo desnudamiento del que somos hechos testigos por un tercero, equivale a hacer resultar cómica a la persona desnudada. Hemos visto antes, que una de las funciones del chiste era la de sustituir al dicho obsceno y hacer accesibles, de este modo, perdidas fuentes de placer cómico. En cambio, el espiar a escondidas una desnudez no es, para el que lo hace, un caso de comicidad, pues el esfuerzo que realiza es por completo contrario a la condición del placer cómico, y no pudiendo éste producirse, el espectador de la desnudez no gozará sino del placer puramente sexual que lo contemplado produzca. Mas en el relato que él mismo hace luego de su aventura, vuelve a resultar cómica la persona espiada, pues predomina entonces de nuevo el punto de vista de que aquella ha dejado de realizar el gasto necesario para ocultar sus intimidades a ojos extraños. Fuera de estos casos, lo sexual y lo obsceno ofrecen las más numerosas ocasiones para la producción de placer cómico, al mismo tiempo que para la de excitación sexual, sea mostrando al hombre dependiente de sus necesidades corporales (degradación), sea descubriendo detrás del amor espiritual las exigencias carnales (desenmascaramiento).

* * *

De la obra de Bergson, tan bellamente sugestiva, sobre esos problemas ("Le rire"), ha surgido para nosotros, en forma inesperada, el deseo de buscar también la compren-

sión de lo cómico, por la investigación de su psicogénesis. Bergson, cuya teoría del carácter cómico puede encerrarse en las fórmulas "mecanisation de la vie" y "substitution quelconque de l'artificiel au naturel", pasa, por medio de una natural asociación de ideas, del automatismo al autómata e intenta explicar una serie de efectos cómicos por nuestro ya empalidecido recuerdo de un juguete infantil. Persiguiendo esta idea, la lleva hasta el punto de intentar derivar lo cómico del efecto, a larga distancia, de las alegrías infantiles, pero la abandona antes de llegar a conclusión definitiva alguna. "Peut-être même devrions nous pousser la simplification plus loin encore, remonter á nos souvenirs les plus anciens, chercher dans les jeux qui amusérent l' enfant, la premiére ebauche des combinaisons qui font rire l' homme... Trop souvent surtout nous méconnaisons ce qu' il y a d' encore enfantin, pour ainsi dire, dans la plupart de nos émotions joyeuses"; (pág. 68 y siguientes). Habiendo nosotros perseguido el chiste hasta hallarlo como un juego infantil con palabras e ideas, tiene necesariamente que atraernos la labor de investigar estas raíces infantiles de la comicidad, cuya existencia sospecha Bergson.

En realidad, al investigar la relación de la comicidad con el niño, tropezamos con toda una serie de conexiones que nos parecen harto significativas. El niño mismo no nos resulta cómico aunque muestra cumplidas, en su persona, todas aquellas condiciones que comparadas con las nuestras producen una diferencia cómica, o sea, entre otras, el excesivo gasto de movimiento y el insuficiente gasto espiritual, y la sumisión de las funciones anímicas o las somáticas. Sin embargo, no hallamos cómico al sujeto infantil cuando se comporta como tal, sino, únicamente, cuando se disfraza con la gravedad del adulto, y entoces, el efecto cómico que produce es idéntico al que hallamos en el disfraz de cualquier otra persona. En cambio, mientras permanece fiel a su esencia infantil, su percepción nos produce un placer puro que quizá — y solamente quizá — recuerde algo al placer cómico. De este modo, calificamos de ingenuo al niño cuando nos muestra su carencia de coerciones y aceptamos en calidad de ingenuo-cómicas aquellas de sus manifestaciones

que en otra persona hubiéramos juzgado obscenas o chistosas.

El niño carece, además, del sentido de la comicidad. Esto parece, al principio, significar únicamente que dicho sentido no se constituye sino en un estadio algo más avanzado del desarrollo anímico, cosa que, de todos modos, no tendría nada de singular, tanto más, cuanto que el mismo surge todavía con toda claridad en años que aún tenemos que contar entre los infantiles. Pero puede demostrarse que la afirmación de que el niño carece del sentido de la comicidad va más allá de ser algo que cae por su propio peso. En primer lugar, resulta fácilmente visible que ello no puede ser de otro modo si no es equivocada nuestra teoría que deriva el sentido cómico de la diferencia de gasto que resulta al querer comprender alguna cosa. Elijamos de nuevo, como ejemplo, la comicidad del movimiento. La comparación productora de la diferencia, sería, reducida a una fórmula consciente, como sigue: "Así lo hace ése", y "Así lo hago yo, así lo he hecho". Mas en el niño falta la medida contenida en la segunda de estas frases. Comprende, exclusivamente, por medio de la imitación, esto es, haciendo lo mismo que ha visto hacer. Por otro lado la educación mantiene siempre ante él el precepto: "Haz esto así", y si el niño se sirve de él a su vez en la comparación, llegará con facilidad a las conclusiones siguientes: "Ese no lo ha hecho bien" y "Yo puedo hacerlo mejor". En este caso ríe el niño, con burla del otro, sintiéndose superior a él. También esta risa puede ser derivada, sin inconveniente alguno, de la diferencia de gasto, pero por analogía con los casos en los que hemos reído a costa de otros, tenemos que deducir que en la risa que el sentimiento de superioridad provoca en el niño, no aparece la menor huella de sentido de lo cómico. Es una risa de puro placer. El adulto que percibe claramente su propia superioridad se limita a sonreir, o cuando ríe, puede distinguir con toda precisión la percatación de su superioridad de la comicidad que provoca su risa.

Es, probablemente, acertado, suponer que el niño ríe de puro placer en diversas circunstancias que nos dan la sensación de "cómicas", pero cuyos motivos no encontramos,

mientras que los motivos del niño son siempre bien definidos y patentes. Cuando, por ejemplo, alguien resbala y cae en la calle, ante nosotros, reímos porque la caída nos produce — sin que sepamos la causa — una impresión cómica. En igual caso, lo que provoca la risa del niño es el sentido de su superioridad o la alegría del daño ajeno: "Tú te has caído y yo no". Ciertos motivos de placer, del niño, parecen perdidos para el adulto, el cual, como compensación, goza, en las mismas circunstancias, del placer cómico.

Si pudiéramos permitirnos una generalización, sería muy atractivo deducir, de las anteriores consideraciones, que el carácter específico de la comicidad era precisamente este renacimiento de lo infantil y considerar lo cómico como "la perdida risa infantil" reconquistada. Podríamos entonces decir, que reímos de una diferencia de gasto entre la persona-objeto y nosotros, siempre que en la primera hallamos de nuevo al niño. De este modo, la comparación de la que nace la comicidad, sería la siguiente:

Así lo hace ése—Yo lo hago de otra manera—
Ese lo hace como yo lo he hecho de niño.

La risa surgirá, por lo tanto, de la comparación entre el Yo del adulto y el Yo considerado como niño. La misma dualidad del sentido de la diferencia cómica, en la que tan pronto el exceso como el defecto de gasto nos resultan cómicos, se halla de acuerdo con las condiciones infantiles, pues en uno y otro caso la comicidad surge siempre del lado en que aparece lo infantil.

A nada de esto contradice el que el niño mismo no nos produzca, como objeto de la comparación, una impresión cómica, sino puramente placiente, ni tampoco que esta comparación con lo infantil no ocasione un efecto cómico más que cuando es evitado un distinto aprovechamiento de la diferencia, pues de lo que dependen estas circunstancias es de las condiciones necesarias para la descarga. Todo aquello que inscribe a un proceso psíquico en una determinada totalidad, actúa en contra de la descarga del revestimiento sobrante y lo conduce a un distinto aprovechamiento; en cambio, todo lo

que contribuye a aislar un acto psíquico, favorece la descarga. Nuestra conciencia de la situación del niño como término de la comparación hace imposible la descarga necesaria para el placer cómico; sólo dado un revestimiento o carga preconsciente se produce un aislamiento aproximado, que es además el que corresponde, en general, a los procesos anímicos infantiles. El agregado "así lo he hecho yo también cuando niño", que añadimos a la comparación y del que parte el efecto cómico, sólo tendrá, por lo tanto, eficacia, dada una diferencia media, cuando ninguna otra totalidad pueda apoderarse del exceso que queda libre.

Si queremos proseguir nuestro intento de hallar la esencia de lo cómico en la conexión preconsciente con lo infantil, hemos de avanzar más allá de las teorías bergsonianas y conceder que la comparación productora de lo cómico no tiene necesidad de despertar todo el antiguo placer y todo el antiguo juego infantiles, sino que bastará con que toque a la esencia general infantil y quizá hasta el dolor infantil mismo. Con esto nos apartamos de Bergson, pero permanecemos de acuerdo con nosotros mismos, refiriendo el placer cómico, no a placer recordado, sino, como siempre, a una comparación. Quizá los casos del primero de estos géneros encubran, ocultándolo, lo regular e irresistiblemente cómico. Recordaremos aquí el esquema antes detallado, de las posibilidades cómicas. Dijimos que la diferencia cómica era hallada, alternativamente:

a) Por medio de una comparación entre el prójimo y el Yo,

b) Por medio de una comparación totalmente dentro del prójimo,

c) Por medio de una comparación totalmente dentro del Yo.

En el primer caso, el prójimo se me aparecería como niño, en el segundo descendería por sí mismo hasta la categoría infantil y en el tercero encontraríamos el niño en nuestro propio Yo. Al primero pertenece la comicidad del movimiento y de las formas, de la función espiritual y del carácter. Los caracteres infantiles correspondientes a estos géneros de lo cómico serían el impulso al movimiento y el in-

completo desarrollo espiritual y moral del niño. De este modo, el individuo simple nos resultaría cómico por recordarnos a un niño perezoso e ignorante, y el perverso, a su vez, a un niño malo. De un placer infantil perdido para el adulto, no podremos hablar más que en aquellos casos que muestren una relación con el placer que el movimiento inmotivado causa al niño

El segundo caso, en el cual la comicidad reposa por completo en la "proyección simpática", es el de más amplio contenido, dando origen a la comicidad de la situación, de la exageración (caricatura), de la imitación, de la degradación y del desenmascaramiento. Al mismo tiempo, es también el caso a que resulta más fácilmente aplicable nuestra hipótesis de relación con lo infantil, pues la comicidad de la situación se funda, la mayor parte de las veces, en una embarazada conducta del sujeto, tras de la que adivinamos la torpeza infantil. La más irritante de estas situaciones embarazosas, la perturbación de las funciones anímicas por las imperiosas exigencias de las necesidades naturales, encuentra su correspondiente carácter infantil en la falta de dominio del niño sobre sus funciones somáticas. Del mismo modo, aquella comicidad de la situación que se basa en la continuada repetición, corresponde a un carácter infantil: el afán de repetición (preguntas, cuentos) del que el niño extrae placer y con el que acaba por aburrir a sus guardadores. La exageración, que produce placer al adulto cuando el mismo acierta a justificarla ante la crítica, tendrá su raíz infantil en la peculiar falta de medida del niño y en su ignorancia de todas las relaciones cuantitativas, que el sujeto infantil no llega a conocer sino mucho después de las cualitativas. La mesura y la templanza, aun en los sentimientos lícitos, son frutos posteriores de la educación y quedan establecidas por la coerción que recíprocamente ejercen entre sí las actividades anímicas pertenecientes a una sola totalidad. Allí donde esta cohesión se debilita — en lo inconsciente de los sueños o en la monoideación de las psiconeurosis — aparece de nuevo la falta de mesura peculiar al niño.

El esclarecimiento de la comicidad de la imitación hubo de presentar dificultades relativamente grandes mientras

no tuvimos en cuenta en ella el factor infantil, más precisamente se nos muestra éste aquí con especial claridad, pues la imitación es el arte que mejor domina el niño y el motivo ocasional de la mayor parte de sus juegos. La ambición infantil tiende menos a hacer significarse al niño entre sus compañeros que a la imitación de los mayores. La relación del niño con los adultos constituye también la raíz infantil de la comicidad de la degradación, la cual corresponde a la benevolencia que el adulto suele demostrar al niño poniéndose a su nivel. Pocas cosas producen al niño un placer mayor que ver cómo el adulto desciende hasta él, prescindiendo de su abrumadora superioridad, y se convierte en su compañero de juego. La minoración, que procura al niño placer puro, se convierte para el adulto, como degradación, en un medio de hacer resultar cómica a otra persona y en una fuente de placer cómico. Por último, del desenmascaramiento sabemos que, en definitiva, se reduce a la degradación.

Donde mayores dificultades hallamos para descubrir la conexión con lo infantil es en el tercer caso, o sea en la comicidad de la expectación, circunstancia que nos explica el que los investigadores que han tomado este caso como punto de partida de un examen de lo cómico, no hayan encontrado ocasión de introducir en la comicidad el factor infantil. La comicidad de la expectación es, en efecto, la más extraña al niño y la que más tarde aparece en él. En la mayoría de los casos de este género, que el adulto considera cómicos, no experimenta el niño sino una decepción. Sin embargo, pudiera establecerse un enlace de estos casos con la ansiosa expectación del niño y con su credulidad, para explicarnos por qué nos sentimos cómicos, "como niños", cuando sufrimos una decepción cómica.

Si bien es cierto que de todo lo que antecede pudiera deducirse la posibilidad de una interpretación del sentimiento cómico, que resumiríamos en la fórmula de que "lo cómico es aquello que nos resulta propio del adulto", no nos sentimos, dada nuestra posición total ante el problema de lo cómico, con valor suficiente para defender esta hipótesis con igual empeño que las anteriores. Así, pues, dejaremos indeciso si el descenso o degradación al grado infantil es tan só-

lo un caso especial de la degradación cómica o si toda comicidad reposa, en el fondo, en un descenso o degradación a dicho estadio (1).

* * *

Nuestra investigación de la comicidad, aún siendo tan poco detenida, quedaría harto incompleta si no contuviese algunas observaciones sobre el "humor". El esencial parentesco entre ambos procesos es tan poco dudoso, que una tentativa de esclarecer lo cómico tiene que proporcionarnos, por lo menos, algún dato para la inteligencia del humor. De este modo, y aún sabiendo lo mucho y muy acertado que por otros autores se ha escrito sobre el humor, el cual, siendo uno de los más elevados rendimientos psíquicos, se ha atraído el especial favor de toda una serie de pensadores, no podemos eludir la labor de establecer una definición de su esencia por aproximación a las fórmulas antes halladas para el chiste y la comicidad.

Hemos visto que el desarrollo de afectos dolorosos constituye el obstáculo más importante para el efecto cómico. En cuanto el movimiento inútil produce un daño, lleva la simpleza a la desgracia o causa dolor la decepción, desaparece la posibilidad de todo efecto cómico, por lo menos para aquellos sobre los que recae el displacer resultante o tienen que participar de él, mientras que las personas extrañas al suceso testimonian, con su conducta, que en el mismo se halla contenido todo lo necesario para un efecto cómico. El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos. La condición que regula su génesis queda cumplida cuando se constituye una situación en la que

(1) Sin embargo, si la comicidad no presentase relación alguna con lo infantil, sería una muy extraña coincidencia la de que, como efectivamente sucede, halle el placer cómico su fuente en el "contraste cuantitativo", o sea, en la comparación de lo pequeño con lo grande, que, en definitiva, expresa la relación del niño al adulto.

hallándonos dispuestos, siguiendo un hábito, a desarrollar afectos penosos, actúan simultáneamente sobre nosotros motivos que nos impulsan a cohibir tales afectos, in statu nascendi. En estos casos, la persona sobre la que recae el daño, el dolor, etc., puede conseguir placer humorístico, mientras que los extraños ríen sintiendo placer cómico. No tenemos, pues, más remedio que admitir que el placer del humor surge a costa del desarrollo de afecto cohibido, esto es, del ahorro de un gasto de afecto.

El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo. Nada hay tampoco que nos impulse a comunicar el placer humorístico que en nosotros ha surgido y podemos gozar de él aisladamente. Es harto difícil descubrir lo que se realiza en el sujeto durante la génesis del placer humorístico, pero podemos aproximarnos algo al conocimiento de este proceso cuando alguna persona nos comunica un caso propio, y al comprenderlo, experimentamos el mismo placer que antes a ella le produjo. Los casos más sencillos de esta comicidad, tales como el contenido en la historieta que a continuación reproducimos, pueden servirnos de guía para la inteligencia de otros más futiles. "¿Qué día es hoy?" — pregunta un condenado a muerte a quien conducen a la horca. — "Lunes". — "¡Vaya; buen principio de semana!". — Nos hallamos aquí, en realidad, ante un chiste, pues la observación del reo es de por sí muy acertada, mas si tenemos en cuenta que para su autor ya no ocurrirá nada bueno ni malo en los días siguientes, la encontraremos desatinadamente fuera de lugar. De todos modos, habremos de convenir en el extraordinario humor necesario para hacer un tal chiste, esto es, para echar a un lado aquello en que tal principio de semana se diferencia de todos las demás y negar esta diferencia de la que habrían de surgir poderosos motivos para especialísimos sentimientos. El mismo caso se nos presenta en otra historieta en la que el condenado, camino del cadalso, pide una bufanda para abrigarse y no pescar un catarro, medida prudentísima en toda otra circunstancia, pero totalmente superflua y fuera de lugar en la situación dada. Todos estos casos de humor

nos ofrecen algo semejante a lo que denominamos "grandeza de ánimo" en la energía con la que el sujeto se aferra a su ser habitual volviendo la espalda a todo aquello que le conduce a la muerte y puede antes provocar su desesperación. Esta especie de superioridad del humor se hace patente en aquellos casos en que nuestra admiración no se encuentra cohibida por las circunstancias personales del sujeto humorístico.

En el "Hernani" de Víctor Hugo, cae el protagonista cabecilla de una conjuración contra el Emperador Carlos I de España y V de Alemania, en manos de su poderoso enemigo. Reo de alta traición, sabe la suerte que le espera: su cabeza caerá bajo el hacha del verdugo. Pero esta conciencia de su próximo fin no le impide darse a conocer como grande de España y declarar que no renunciará a los derechos inherentes a tal título. Uno de éstos es el de permanecer cubierto ante el rey. Aplicándolo, pues, a su actual situación, dirá:

"Nos têtes ont le droit
De tomber couvertes devant toi."

Es éste un elevado humorismo, y si no reímos al oir la frase en que se manifiesta, ello se debe a que nuestra admiración es más fuerte que el placer humorístico y lo encubre por completo. En el caso antes expuesto del bribón que camino de la muerte pide una bufanda para no resfriarse, reímos, en cambio, de todas veras, a pesar de que la situación, que debiera desesperar dolorosamente al reo, podría hacernos sentir una intensa compasión. Pero esta compasión queda cohibida en nosotros al comprender que el propio interesado no se apura grandemente de su próximo fin, y a consecuencia de esta comprensión, el gasto que a la compasión estábamos dispuestos a dedicar, deviene, de repente, inútil y es descargado en la risa. La indiferencia de que el reo hace gala se apodera, por contagio, de nosotros a pesar de darnos cuenta perfecta de que le ha costado un enorme gasto de labor psíquica.

La compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes del placer humorístico. El humor de Mark Twain labora habitualmente con este mecanismo. Cuando, relatando la vida de su hermano, nos cuenta que siendo el mismo capataz de una gran empresa de construcción de carreteras fué lanzado al aire por la inesperada explosión de un barreno, yendo a caer muy lejos del puesto que tenía señalado, surgen inevitablemente en nosotros, sentimientos de compasión hacia la víctima del accidente y quisiéramos preguntar el daño que éste le produjo. Pero la continuación de la historia, que nos hace saber cómo el desgraciado capataz fué multado con un día de haber, "por alejarse de su puesto sin permiso", nos desvía por completo de todo sentimiento compasivo y nos hace casi tan duros de corazón como el contratista y tan indiferentes como él al posible daño corporal del accidentado. En otra ocasión nos describe Mark Twain su árbol genealógico, que hace remontarse hasta uno de los compañeros de Cristóbal Colón. Mas, cuando después, entre las noticias que nos da de este su antepasado, vemos la de que al desembarcar en América, consistía todo su equipaje en unas cuantas piezas de ropa blanca, cada una con diferentes iniciales, reímos a costa del grave sentimiento de veneración familiar que pensábamos iba a despertar en nosotros la historia. El mecanismo del placer humorístico no sufre aquí perturbación alguna por nuestra conciencia de que el relato familiar es fingido y de que esta ficción se halla al servicio de la tendencia satírica de revelar la mentira de la mayor parte de los ilustres hechos que se suelen atribuir a antepasados poco brillantes y hasta totalmente ficticios, por las personas atacadas de la vanidad de nobleza. Resulta, pues, dicho mecanismo—como ya sucedía con el de hacer cómica a una persona—totalmente independiente de la condición de realidad. Otra historia de Mark Twain nos relata que su hermano se instaló una vez en un foso capaz para contener una cama, una mesa y una lámpara, y lo techó tendiendo sobre él una vela con un agujero en el medio. Pero cuando terminada su tarea se acostó y dormía como un bendito, cayó por el agujero de la vela y sobre la mesa una vaca, volcando la lámpara y perturbando toda la instalación. Pacientemente ayudó el despertador in-

quilino a sacar la vaca del foso y se dedicó después a reorganizar su vivienda. Pero a la noche siguiente se repitió la escena y luego, cotidianamente, durante una larga temporada, comportándose siempre el buen hombre con igual resignación y paciencia. Esta historia se hace desde luego cómica por la repetición. Pero cuando no podemos retener ya nuestro placer humorístico es cuando Mark Twain nos cuenta que a la noche número ciento cuarenta y seis observó su hermano que la cosa se iba haciendo ya algo monótona, pues hace mucho tiempo que esperábamos que el paciente individuo llegase a irritarse. Los pequeños rasgos humorísticos que producimos a veces en nuestra vida cotidiana surgen realmente en nosotros a costa de la irritación; los producimos en lugar de enfadarnos (1).

(1) El magno efecto cómico de una figura como la del obeso caballero Sir John Falstaff, reposa en el ahorro de desprecio e indignación. Le consideramos como a un indigno libertino, pero no podemos llegar a condenarle, porque toda una serie de factores consigue desarmar nuestra indignación, pues comprendemos que su propio concepto de sí mismo no es muy distinto del nuestro, admiramos su chispeante ingenio y, además, su extravagante aspecto físico ejerce un efecto de contacto en favor de una cómica concepción de su persona. De este modo, no tomamos en serio sus hazañas, como si nuestras exigencias morales y caballerescas rebotaran en su rotunda panza. Aparte de esto, sus engaños no producen grandes perjuicios a terceros, y resultan casi excusables, por la cómica bajeza de los engañados. Hemos, por último, de conceder, que el pobre hombre tiene que esforzarse en vivir y gozar como los demás, y casi le compadecemos al verle, en las situaciones principales, juguete de alguien muy superior a él. Por todas estas razones no podemos llegar a sentirnos indignados, y todo lo que de indignación nos ahorramos, lo agregamos al placer cómico que, por otra parte, nos produce. El humorismo peculiar de Sir John surge realmente de la superioridad de un Yo al que ni sus defectos físicos ni sus lacras morales consiguen robar la alegría y la seguridad.

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha es, en cambio, una figura que no posee humor por sí misma, pero que nos produce, con toda su gravedad, un placer que pudiéramos calificar de humorístico, aunque su mecanismo se aparta considerablemente del del humor. Don Quijote es, en principio, una figura puramente cómica, un niño grande, al que se le han subido a la cabeza las fantasías de sus libros de caballerías. Sabido es que Cervantes no se proponía otra cosa al emprender su obra, y que ésta superó en mucho las primeras intenciones de su creador. Mas, después que el poeta ha adornado a esta ridícula persona

El humor comprende numerosísimas especies, cada una de las cuales corresponde a la naturaleza peculiar del sentimiento emotivo que es ahorrado en favor del placer humorístico: compasión, disgusto, dolor, enternecimiento, etc. Además, el número de estas especies parece ilimitado, pues los dominios del humor se amplían cada vez que el artista o el escritor logran someter al humorismo emociones que antes reinaban libremente y convertirlas en fuentes de placer humorístico por medio de procedimientos análogos a los de los casos antes examinados. Así, los ilustradores y dibujantes del "Simplicissimus", han llevado hasta un punto insospechable el arte de extraer humor de lo horrible, cruel o repugnante. Hay que tener también en cuenta que los fenómenos del humor son determinados por dos circunstancias relacionadas con las condiciones de su génesis. El humor puede, en primer lugar, aparecer fundido con el chiste o con cualquiera otra especie de lo cómico, hallándose, en estos casos, encargado de alejar una posibilidad de desarrollo afectivo contenida en la situación y que constituiría un obstáculo para el efecto de placer. En segundo lugar, puede también suprimir este desarrollo afectivo, por completo o sólo parcialmente, caso este último el más frecuente por su sencillez y del que surgen las diversas formas del humor "discontinuo", o sea de aquel humor que sonríe entre lágrimas y que, sustrayendo al afecto una parte de su energía, le da, en cambio, el acompañamiento humorístico.

El placer humorístico que conseguimos al conocer y, por lo tanto, sentir a posteriori algo que ha sucedido a otra persona, nace, como pudimos ver en los ejemplos que anteceden, de una técnica especial, comparable al desplazamiento, por medio de la cual queda hecho superfluo el desarrollo afecti-

---

pon la más profunda sabiduría y las más nobles intenciones, y ha hecho de él el representante simbólico de un idealismo que cree en la realización de sus fines, cumple exactamente lo que supone su deber, y es fiel a la palabra dada, cesa el héroe cervantino de parecernos cómico. Análogamente a como surgía antes el placer humorístico por la evitación de sentimientos emotivos, nace ahora, por la perturbación del placer cómico. Mas estos ejemplos nos alejan en demasía de los casos simples de humorismo.

vo que nos hallábamos dispuestos a llevar a cabo y es guiada la carga psíquica hacia otro elemento con frecuencia accesorio. Pero con esto no ganamos nada para la comprensión del proceso por medio del cual se realiza en la persona humorística el desplazamiento que la aleja del desarrollo afectivo. Vemos que la persona receptora realiza, por imitación, los procesos anímicos que antes se desarrollaron en el sujeto, pero esta observación no nos proporciona dato alguno que nos aproxime al conocimiento de las fuerzas que hacen posible este proceso imitativo.

Podemos decir, únicamente, que cuando alguien consigue, por ejemplo, sobreponerse a un afecto doloroso, comparando la magnitud de los intereses universales con la propia pequeñez individual, no vemos en ello un rendimiento del humor sino del pensamiento filosófico y no logramos tampoco consecución ninguna de placer al trasladarnos al proceso mental del sujeto. El desplazamiento humorístico es, pues, tan imposible, cuando nuestra atención vigila, como, en igual caso, la comparación cómica, y se halla, por lo tanto, ligado, como la misma, a la condición de permanecer preconsciente o automático.

Sólo considerando el desplazamiento humorístico como un proceso de defensa podremos establecer algunas conclusiones sobre él. Los procesos de defensa son lo que en lo psíquico corresponde a los reflejos de fuga y su misión es la de evitar el nacimiento de displacer producido por fuentes internas. Constituyen, pues, una especie de regulación de la vida anímica, pero por su automatismo llegan a resultar perjudiciales y tienen, por lo tanto, que ser sometidos al dominio del pensamiento consciente. Así, de una clase especial de esta defensa, la represión fallida, he demostrado que constituía el mecanismo de la génesis de las psiconeurosis. Podemos, ahora, considerar el humor como la principal de estas funciones de defensa, que—a diferencia de la represión—desprecia sustraer a la atención el contenido de representaciones ligado al afecto doloroso, y de este modo, domina al automatismo defensivo. Para conseguirlo, encuentra además el medio de despojar de su energía a la preparada producción de displacer y la convierte en placer sometiéndola a la des-

carga. Es también sospechable que sea de nuevo la conexión con lo infantil lo que le permite llevar a cabo esta función, pues en la vida del niño se producen intensos afectos dolorosos, de los que el adulto reiría como ríe el humorista de los de igual género que le asaltan en la edad madura. Aquella superioridad del propio Yo, de la que testimonia el desplazamiento y cuya interpretación podría muy bien encerrarse en la fórmula: "Soy ya demasiado grande para que esto pueda causarme disgusto", pudiera muy bien ser resultado de la comparación efectuada por el sujeto, de su Yo presente con su Yo infantil. Esta hipótesis parece, hasta cierto punto, robustecida por el papel que desempeña lo infantil en los procesos neuróticos de represión.

En conjunto, se halla el humor más cerca de la comicidad que del chiste. Con la primera, tiene común la localización psíquica en lo preconsciente, mientras que el chiste queda formado, como antes dedujimos, a manera de transacción entre lo inconsciente y lo preconsciente. En cambio no tiene el humor participación alguna en un singular carácter en el que coinciden el chiste y la comicidad y que quizá no hemos hecho resaltar hasta ahora suficientemente. Es condición de la génesis de lo cómico, que nos veamos impulsados a emplear, "simultáneamente o en rápida sucesión", para la misma función representativa, dos distintas formas de representación, entre las cuales se realiza luego la "comparación" de la que resulta la diferencia de gasto. Tales diferencias de gasto nacen entre lo extraño y lo propio, lo habitual y lo modificado, lo esperado y lo sucedido (1).

En el chiste, la diferencia entre dos diversas interpretaciones que laboran con distinto gasto, adquiere tan solo un valor con relación al proceso que se realiza en el oyente. Una de estas interpretaciones recorre, obedeciendo a las indicaciones contenidas en el chiste, el camino que el pensamiento ha

(1) No temiendo violentar un tanto el concepto de expectación puede atribuirse, a ejemplo de Lipps, un amplísimo campo, dentro de lo cómico, a la comicidad de la expectación; mas precisamente los casos más primitivos de la comicidad, que son los que surgen de la comparación de un gasto ajeno con el propio, serían los que menos se adaptasen a esta hipótesis.

seguido antes a través de lo inconsciente, y la otra permanece en la superficie y presenta al chiste como una expresión verbal preconsciente devenida consciente. No sería quizá muy equivocado derivar el placer que nos produce el chiste oído, de la diferencia de estas dos formas de representación (1).

Lo que aquí decimos del chiste es lo mismo que antes, cuando desconocíamos aún la relación del mismo con la comicidad, describíamos diciendo que el chiste poseía una doble faz, como Jano (2).

En el humor pasa a último término el carácter que aquí aparece en el primero. Experimentamos, ciertamente, el placer humorístico allí donde es evitado un sentimiento emotivo que esperábamos como inherente a la situación, y hasta este punto cae también el humor bajo el concepto, ampliado, de la comicidad de la expectación. Mas en el humor, no se trata ya de dos formas representativas del mismo contenido. El hecho de que la situación es dominada por los sentimientos emotivos de carácter displaciente que deben ser evitados, pone fin a la posibilidad de comparación con el carácter de lo cómico o del chiste. El desplazamiento humorístico es, en rea-

(1) Podemos aceptar, desde luego, esta fórmula, pues no contiene nada que contradiga las conclusiones a que anteriormente nos ha llevado nuestra investigación. La diferencia entre los dos gastos tiene que reducirse, en lo esencial, al gasto de coerción ahorrado. La falta de este ahorro de coerción en la comicidad y la desaparición del contraste cuantitativo en el chiste, condicionarían, dada una total coincidencia de carácter de las dos distintas labores representativas para la misma interpretación, la diferencia entre el sentimiento cómico y la impresión chistosa.

(2) La singularidad de la "double face" no ha escapado, naturalmente, a los investigadores. Melinaud, del que he tomado esta expresión (Pourquoi rit-on? Revue des deux mondes, Febrero, 1895) encierra la condición de la risa en la siguiente fórmula: "Ce qui fait rire, c'est ce qui est à la fois, d'un coté, absurde et de l'autre, familier." Esta fórmula se adapta más al chiste que a lo cómico, pero, sin embargo, tampoco cubre al primero por completo. Bergson (l. c. pág. 98) define la situación cómica por la "interférence des series". "Une situation est toujours comique quand elle apartient en même temps à deux series d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpreter à la fois dans deux sens tout différents". Para Lipps, la comicidad es la "grandeza y pequeñez de la misma cosa".

lidad, un caso de aquel aprovechamiento de un gasto sobrante, que tan peligroso demostró ser para el efecto cómico.

* * *

Una vez que hemos logrado reducir también el mecanismo del placer humorístico a una fórmula análoga a las que hallamos para el placer cómico y para el chiste tocamos al término de nuestra labor. El placer del chiste nos pareció surgir de "gasto de coerción ahorrado", el de la comicidad, de "gasto de representación (de carga) ahorrado" y el del humor, de "gasto de sentimiento ahorrado". En los tres mecanismos de nuestro aparato anímico proviene, pues, el placer, de un ahorro, y los tres coinciden en constituir métodos de reconquistar extrayéndolo de la actividad anímica, un placer que se había perdido precisamente a causa del desarrollo de esta actividad, pues la euforia que tendemos a alcanzar por estos caminos no es otra cosa que el estado de ánimo de una época de nuestra vida en la que podíamos llevar a cabo nuestra labor psíquica con muy escaso gasto, esto es, el estado de ánimo de nuestra infancia, en la que no conocíamos lo cómico, no éramos capaces del chiste y no necesitábamos del humor para sentirnos felices en la vida.

II

EL DELIRIO Y LOS SUEÑOS EN LA "GRADIVA" DE W. JENSEN

I

En un círculo de personas que poseen la convicción de que los esenciales problemas del sueño han sido resueltos por la labor investigadora del autor del presente trabajo, surgió un día la curiosidad de examinar los sueños que no han sido nunca soñados, esto es, aquellos que el artista atribuye a los personajes de su obra y no pasan, por lo tanto, de ser una pura invención poética. La proposición de investigar esta clase de sueños pudiera parecer ociosa y un tanto singular, pero, desde un cierto punto de vista, no deja de estar justificada. No es ni con mucho, opinión general, que los sueños poseen un sentido y pueden ser interpretados. La ciencia y la mayoría de los hombres cultos sonríen cuando se les habla de una interpretación onírica. Tan solo la supersticiosa clase popular, que en esta cuestión parece constituirse en depositaria de antiguas creencias, permanece fiel a la idea de una posible interpretación de los sueños, y el autor de estas líneas ha osado, en una de sus obras, colocarse enfrente de los severos principios científicos y al lado de la superstición y de las antiguas opiniones. Claro es que está muy lejos de reconocer en los sueños aquella revelación del porvenir a cuyo descubrimiento tiende la humanidad, en vano, desde sus comienzos y por toda clase de medios, a veces harto ilícitos. Pero tampoco puede rechazar por completo una cierta relación de los sueños con lo futuro, pues al término de una penosa labor interpretativa, se le demostró el sueño como un "deseo" del sujeto, que el fenómeno onírico le presentaba

"cumplido", y nadie puede negar que los deseos humanos se orientan predominantemente hacia el porvenir.

Afirmamos, pues, que el sueño es un deseo cumplido. Aquellos que no teman emprender una difícil lectura y no exijan que para ahorrarles trabajo se les presente, aun a costa de la fidelidad y de la verdad, como sencillo y fácil, un complicado problema, hallarán en mi obra "Interpretación de los sueños" una amplia prueba de esta afirmación. Mientras tanto y para seguirnos en este trabajo, tendrán que echar a un lado las objeciones que seguramente surgirán en ellos contra esta definición de los sueños como realizaciones de deseos.

Pero hemos entrado de buenas a primeras en el examen de algo que pertenece ya a un estadio muy avanzado de la investigación de los sueños. El primer problema que a esta investigación se presenta no es el de determinar si el sentido de los sueños ha de ser siempre una realización de deseos y no otro cualquiera, tal como una expectación, un propósito, una reflexión, etc. Anterior a estas interrogaciones es la de si en realidad poseen los sueños un cualquier sentido y puede dárseles el valor de procesos psíquicos. La ciencia responde negativamente y explica los sueños como simples procesos fisiológicos detrás de los cuales no hay necesidad de buscar sentido, significado ni intención alguna. Durante el reposo nocturno actúan—según esta teoría—ciertos estímulos somáticos sobre nuestra vida anímica, llevando a la conciencia tan pronto unas como otras representaciones robadas a la coherencia psíquica. De este modo, podrían ser comparados los sueños a contracciones de la vida psíquica, pero nunca a movimientos expresivos de la misma.

En esta discusión sobre la naturaleza del sueño parecen los poetas situarse al lado de los antiguos, de la superstición popular y del autor de estas líneas y de la "Interpretación de los sueños", pues cuando hacen soñar a los personajes creados por su fantasía, no sólo se conforman a la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino que al presentarnos los sueños de sus personajes, su intención es precisamente la de darnos a conocer por medio de ellos

los estados de alma de los mismos. Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. En la Psicología, sobre todo, se hallan muy por encima de nosotros, los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia. Desgraciadamente esta aceptación por los poetas, de la naturaleza significativa de los sueños, no es todo lo inequívoca que fuera de desear, pues una penetrante crítica pudiera objetarnos que el poeta no toma partido en pro ni en contra de la significación psíquica de cada sueño, sino que se limita a mostrar cómo el alma dormida se contrae bajo el efecto de las excitaciones que como restos de la vida despierta han permanecido vivas en ella.

El que los poetas no nos ofrezcan todo el apoyo que de ellos esperábamos, no ha de debilitar, sin embargo, el interés que nos inspira la forma en que se sirven de los sueños como medio auxiliar de la creación artística. Aunque nuestra investigación no haya de descubrirnos nada nuevo sobre la esencia del fenómeno anímico, nos presentará quizá una visión, bajo un nuevo ángulo, de la naturaleza de la producción poética. Pero si los verdaderos sueños pasan por ser creaciones totalmente contingentes y desprovistas de toda norma ¡qué no serán las libres imitaciones poéticas de los mismos! Afortunadamente, la vida anímica posee mucha menos libertad y arbitrariedad de lo que suponemos, y hasta quizá carezca de ellas en absoluto. Lo que en el mundo exterior nos hallamos acostumbrados a calificar de casualidad, demuestra luego hallarse compuesto de múltiples leyes, y también lo que en el mundo psíquico denominamos arbitrariedad reposa sobre estrictas normas que, por ahora, sólo obscuramente sospechamos.

Dos caminos distintos se nos ofrecen para emprender esta investigación. Sería uno el profundizar en un caso especial, esto es, en los sueños atribuídos por un poeta a los personajes de una de sus obras. El otro consistiría en la exposición conjunta y paralela de todos los ejemplos de empleo literario de los sueños, que pudiésemos hallar en las obras de

diversos autores. Este segundo camino me parece el más conveniente y quizá el único justificado, pues nos protegería contra los peligros que para nuestra labor ha de suponer la aceptación de un artificial concepto unitario—"el poeta"—que en la investigación se fragmentaría, individualizándose y dando paso a la diversidad de los muchos "poetas" conocidos, a los que estimamos muy diferentemente y entre los que estamos acostumbrados a hallar aquellas figuras que aislamos del conjunto para venerarlas como las de los más profundos conocedores del alma humana. No obstante, tenemos que emprender en el presente trabajo el primero de los caminos antes señalados. Débese esto a que una de las personas del círculo en que surgió la idea de esta investigación, manifestó haber leído últimamente, con agrado, una obra literaria en la que se hallaban contenidos varios sueños, los cuales, por presentar aquellas características que su estudio del fenómeno onírico le había hecho familiares, le invitaban a aplicar a ellos el método de interpretación expuesto en nuestra antes citada obra. Confesó, además la persona en quien surgió esta idea, que el agrado que le había producido la lectura de la obra a que se refería, dependía con seguridad, en gran parte, de circunstancias puramente subjetivas, pues el desarrollarse la acción en Pompeya y ser el protagonista un joven arqueólogo que traslada todo su interés, desde la vida real, a los restos de la antigüedad clásica, hasta que por un medio indirecto, pero perfectamente admisible, es atraído de nuevo a la vida presente, eran hechos que despertaron en él íntimas resonancias. La obra a que nuestro amigo se refería era la novelita titulada "Gradiva", a la que W. Jensen, su autor, califica de "fantasía pompeyana".

Ruego ahora a mis lectores, que abandonen el presente libro y lo sustituyan por la novela citada, aparecida en 1903, con el objeto de que, en adelante, pueda yo referirme a algo conocido. Para aquellos otros que conocen ya la "Gradiva" expondré aquí una ligera síntesis de su contenido, que despierte en su memoria el recuerdo de la totalidad, y confío en que, al mismo tiempo, el de las bellezas que en la misma se contienen y que en una síntesis no pueden por menos de desaparecer.

Un joven arqueólogo, Norberto Hanold, descubre en un museo de Roma una figura en bajo relieve, que desde el primer momento ejerce sobre él una particular atracción. Deseoso de contemplarla y estudiarla con todo detenimiento, hace sacar una copia en escayola y la transporta a su domicilio, en una ciudad universitaria alemana, colocándola en sitio preferente de su gabinete de estudio. La figura representada en el bajorrelieve es la de una muchacha, ya plenamente formada, que, en actitud de andar, recoge sus amplias vestiduras, dejando ver sus pies, calzados de sandalias, uno de los cuales reposa por entero en el suelo, mientras el otro sólo se apoya ya sobre las puntas de los dedos, quedando la planta y el talón casi perpendiculares a tierra. Este paso poco vulgar, cuyo especial atractivo quiso el artista fijar en su obra escultórica, es también lo que siglos después, encadena la atención de nuestro arqueólogo.

El interés que la figura descrita despierta en el protagonista de la novela, constituye el hecho psicológico fundamental de la misma y resulta un tanto singular, pues "el doctor Norberto Hanold, catedrático de Arqueología, no hallaba en aquel relieve nada que desde el punto de vista científico de su disciplina justificara una especial atención". "No conseguía explicarse lo que en él le había interesado, sólo sabía que desde el primer momento se había sentido dominado por una intensa atracción que el tiempo no lograba debilitar." Su fantasía no deja un solo momento de ocuparse de la singular imagen, en la que halla algo vivo y "presente", como si el artista hubiera trasladado a su obra una visión "del natural" percibida momentos antes en un paseo por las calles. Tanta vida toma en su imaginación aquella figura, que acaba por darla el nombre de "Gradiva"—"la que avanza"—y suponerla perteneciente a una noble familia, hija quizá "de un edil patricio que ejercía su cargo bajo la advocación de Ceres." El relieve la representaría en el momento de dirigirse hacia el templo de esta diosa. Mas, después, le parece contrario a la serena naturaleza de la figura, encuadrarla en el bullicio de una gran ciudad y llega a la convicción de que el vivo modelo copiado por el desconocido artista no pudo habitar sino en Pompeya, donde con su andar característico

hollaría aquellas singulares hiladas de piedras, descubiertas en las excavaciones, que, sin estorbar el tránsito rodado, permitían a los transeúntes atravesar las calles a pie enjuto en tiempo de lluvia. Por otro lado, pareciéndole hallar en los rasgos fisonómicos de Gradiva un cierto corte "griego", deduce que los ascendientes de la bella muchacha debieron ser de origen "heleno". De este modo va nuestro buen arqueólogo poniendo toda su ciencia de la antigüedad al servicio de sus fantasías sobre el modelo del bajorrelieve.

En medio de tales imaginaciones surge en él una interrogación crítica, que cree científicamente motivada. Trátase de determinar "si el artista ha reproducido en su obra una realidad viva", esto es, si el singular movimiento con que Gradiva avanza, corresponde a algo efectivo, aunque poco común. No pudiendo Hanold resolver este problema sino por medio de la observación directa, se ve forzado a emprender una actividad totalmente opuesta a sus hábitos personales. En efecto, "el sexo femenino no había sido para él, hasta aquel momento, más que un concepto expresado en mármol o bronce, sin que jamás hubiese concedido la menor atención a aquellas representantes del mismo que vivían y alentaban en derredor suyo." Los deberes sociales le habían parecido siempre una insoportable molestia, y cuando alguna vez pasaba breves instantes en una reunión femenina, se fijaba tan poco en sus interlocutoras, que en días sucesivos, pasaba a su lado sin saludarlas, cosa que, naturalmente, no le hacía ganar muchas simpatías entre las mujeres. Mas ahora, la misión científica que se había impuesto, le obligaba a observar a todas las que encontraba, fijándose con especial interés en su modo de pisar. Esta actividad hubo de valerle numerosas miradas femeninas, tanto disgustadas como halagadas, "sin que él llegara nunca a darse cuenta del significado de unas ni de otras". Como resultado de este cuidadoso estudio tuvo que admitir que el modo de andar de Gradiva no se daba en la realidad, conclusión que le produjo gran disgusto.

Poco después tiene un terrible sueño en el que se ve transportado a la antigua Pompeya precisamente en el día en que la erupción del Vesubio sepulta la ciudad bajo su ardiente lava. "Hallándose en el Foro, cerca del templo de Jú-

piter, ve de repente ante sí a la propia Gradiva. Hasta aquel momento no había ni siquiera imaginado que pudiera hallarla en aquellos lugares, mas, en el acto, le parece naturalísimo el encuentro, puesto que se trata de una pompeyana que vive en su ciudad natal, *y sin que él tuviera de ello la menor sospecha*, en la misma época que él". Sabiendo el peligro inminente que a todos amenaza, lanza Hanold un grito como queriendo prevenir a la bella muchacha. Gradiva se vuelve un instante hacia él, pero, después sigue indiferente su camino hacia el templo, y sentándose en la escalinata del pórtico, reclina lentamente su cabeza sobre la fría piedra, mientras su rostro va adquiriendo la rígida palidez del mármol. Norberto se dirige hacia ella, pero al llegar a su lado, la encuentra como sumida, con serena expresión, en un profundo sueño. La lluvia de cenizas, haciéndose cada vez más densa, acaba por enterrar la bella figura yacente.

Al despertar de su sueño resuenan aún en los oídos de Norberto los gritos de angustia de los pompeyanos y el sordo mugir del mar embravecido. Pero aun después de recobrar el dominio sobre su pensamiento y reconocer en tales ruidos los de la populosa calle a la que da su alcoba, continúa por largo tiempo creyendo en la realidad de lo soñado, y todavía después de haber rechazado la idea de que dos mil años antes había asistido a la destrucción de Pompeya, perdura en él la convicción de que Gradiva había vivido en dicha ciudad y perecido en la catástrofe que la sepultó el año 79. Este sueño da tal impulso a las fantasías del joven arqueólogo, que el pensamiento de la muerte de Gradiva le produce igual emoción que si se tratase de una persona querida.

Asomado a la ventana, dejaba así vagar sus pensamientos, cuando los trinos de un canario que cantaba dentro de su jaula, colgada en la abierta ventana de la casa frontera, atrajeron su atención. Bruscamente, como si fuera ahora cuando despertase de su sueño, salió de su ensimismamiento, y al dirigir su mirada hacia la calle creyó ver pasar ante su casa una figura femenina semejante a su Gradiva y hasta quiso reconocer el paso característico que tan en vano hubo de buscar anteriormente. Sin darse exacta cuenta de sus actos, salió

de su casa en persecución de la desconocida, y sólo el asombro y la burla de la gente al verle correr por las calles a medio vestir le hizo retornar a su habitación sin haber conseguido su propósito. Acodado de nuevo a la ventana, se comparó con aquel canario que cantaba en la casa vecina. También a él le parecía hallarse prisionero, pero si quería, podía evadirse de su jaula. Como una nueva consecuencia de su sueño y quizá también por el influjo del dulce ambiente primaveral, surgió en él la decisión de emprender un viaje a Italia, para el que halló en seguida un pretexto científico, aunque reconocía que "el impulso a emprender aquel viaje había sido determinado en él por una sensación indefinible".

Hemos de detenernos un momento, al llegar a esta decisión tan vagamente motivada, con objeto de formarnos una más concreta idea de la personalidad y la conducta de nuestro héroe, el cual nos resulta hasta ahora un tanto incomprensible e insensato, pues no conocemos aún por qué caminos llegará a adquirir su particular locura un carácter general humano que despierte nuestra simpatía. Mas el dejarnos en una tal inseguridad durante algún tiempo es un derecho innegable del poeta, que con la belleza de su estilo y la ingeniosidad de su trama imaginativa, recompensa la confianza que en él ponemos y la simpatía que nos hallamos dispuestos a conceder al protagonista de su obra. Entre los datos que sobre el mismo nos proporciona, hallamos los de que fué desde luego consagrado, por tradición de familia, a la ciencia arqueológica y que cuando, a la muerte de sus padres, quedó aislado e independiente, se sumió por completo en sus estudios, apartándose de la vida exterior y de los goces que la misma ofrece a la juventud. El marmol y el bronce fueron siempre para él lo verdaderamente vivo y lo único que podía dar objeto y valor a la existencia. Mas la naturaleza—quizá con piadosa intención—hubo de dotarle con una cualidad nada científica que sirviese de correctivo a las anteriores: una arrebatada fantasía, que no se manifestaba tan solo en sus sueños sino también, a veces, en su actividad despierta. Una tal disociación entre su labor intelectual y su fantasía le predestinaba a acabar en poeta o en neurótico, incluyéndolo entre aquellos hombres cuyo reino no es de este mundo. Así

pudo suceder que permaneciera obsesionado por la juvenil figura femenina del bajorrelieve, y que, entretejiéndola en su fantasía, la personificara, dándola un nombre y situando su vida en la ciudad de Pompeya, destruída por el Vesubio mil ochocientos años atrás. Por último, después de un singular sueño de angustia, o pesadilla, pasa esta fantasía de la existencia y muerte de la personificada Gradiva a constituirse en un delirio que influye ya en sus actos. Estos fenómenos de la fantasía nos parecerían extraños e incomprensibles si los hallásemos en una persona viva. Mas como Norberto Hanold, nuestro héroe, no pasa de ser un ente de ficción creado por el poeta, quisiéramos arriesgarnos a dirigir a éste la pregunta de si su fantasía no ha sido quizá determinada por poderes distintos de su propia voluntad contingente.

Abandonamos antes a nuestro joven arqueólogo en el momento en que el canto de un canario enjaulado parece sugerirle la idea de un viaje a Italia, sin que él mismo se dé cuenta exacta del motivo que le impulsa a partir ni tampoco del fin y objeto que con el tal viaje se propone. Llegado a Italia, un íntimo desasosiego le lleva de ciudad en ciudad mezclado con la nube de turistas y jóvenes parejas en viaje de novios que invade en primavera la bella península latina. La ternura de los amorosos recién casados le parece incomprensible y le lleva a sentar la conclusión de que entre todas las locuras humanas "la mayor y más incomprensible es el matrimonio; sobre todo, coronado por el neciamente indispensable viaje a Italia." Huyendo de una de tales tiernas parejas, que no cesa de arrullarse en la habitación vecina a la suya, sale de Roma para Nápoles; mas allí tropieza con otras de igual género, y al enterarse de que la mayoría de ellas, siguiendo un clásico itinerario, no hacen sino una rapidísima visita a Pompeya y salen luego para Capri, decide, para librarse de ellas, seguir una opuesta conducta. De este modo y "contrariamente a lo que se había propuesto al emprender el viaje", llega a Pompeya a los pocos días de salir de su casa.

Mas tampoco aquí encuentra la deseada paz. La misión de mantener su ánimo en un continuo estado de irritación y desasosiego, de la que hasta entonces se habían encargado

los amorosos matrimonios recientes, es asumida ahora por las innumerables y pegajosas moscas meridionales, en las que acaba por ver Norberto la encarnación de lo absolutamente perverso e inútil. Reuniendo en una unidad las dos plagas que le han atormentado, le parece volver a hallar a las parejas conyugales en las moscas que revolotean dos a dos, y supone que, en su idioma, se interpelarán con los mismos dulces apelativos. Sin embargo, acaba por darse cuenta de que "su disgusto no depende únicamente de circunstancias exteriores, sino que tiene, en parte, un origen íntimo", pues "siente que se halla malhumorado porque le falta algo, sin que pueda precisar el qué."

A la mañana siguiente se encamina hacia la destruída ciudad, y después de despedir al guía, se pone a recorrerla al azar, sin acordarse siquiera, por un singular olvido, de su reciente sueño, en el que fué testigo de la catástrofe que hubo de sepultarla. Cuando luego, en la "cálida y divina" hora de mediodía, que para los antiguos era la de los espíritus, han desaparecido todos los visitantes y no quedan ante él sino las solitarias ruinas bañadas por el ardiente sol, surge en el arqueólogo la capacidad de trasladarse a las pasadas épocas, mas no ya con ayuda de la ciencia. "Lo que ésta enseña es una fría concepción arqueológica expresada en un muerto idioma filológico e insuficiente para llegar a la comprensión del alma de las cosas. Aquel que sienta el anhelo de adentrarse en la íntima realidad de Pompeya habrá de pasar solitario esta ardiente hora meridiana entre los restos del pasado y mirar y oir con algo de más sutil capacidad de percepción que los ojos y los oídos. Sólo entonces verá despertar de nuevo a los muertos y comenzará a vivir Pompeya ante él."

Hallándose Hanold entregado a esta evocación del pasado en su fantasía, ve de repente salir de una casa cercana y atravesar la calle, a la propia Gradiva del bajorrelieve, tal y como en su sueño se le había aparecido camino del templo de Apolo. "Este recuerdo de su sueño le hizo darse cuenta de algo de que hasta el momento no había tenido conciencia. Si, aun ignorando el impulso interior que le había decidido a emprender el viaje, había partido para Italia, y sin detenerse en Roma ni en Nápoles, había llegado hasta Pompeya, era

con el propósito de buscar en esta ciudad las huellas de su Gradiva. Y precisamente las huellas en el propio y estricto sentido de la palabra, pues el característico paso de la fantástica beldad debía de haber dejado una impronta inconfundible en la ceniza de las calles pompeyanas."

La tensión en que nos mantiene el poeta, se eleva ahora por unos momentos hasta la categoría de una penosa confusión. Encontramos ya desconcertante, no sólo el franco desequilibrio del protagonista sino la aparición de la Gradiva, que hasta ahora no había pasado de ser primero una figura escultórica y luego una creación de la fantasía de Hanold. ¿Se trata de una alucinación de éste, perturbado por el delirio, de un fantasma "real" o de una persona de carne y hueso? Claro es, que esta interrogación no implica el que creamos en los aparecidos. El poeta, que califica su obra de "fantasía", no nos ha dicho aún si se propone dejarnos en nuestro mundo, regido por las leyes científicas, o por lo contrario, intenta conducirnos a otro mundo fantástico en el que se concede realidad a los espíritus y al que, recordando los ejemplos del Hamlet y del Macbeth shakespearianos, nos hallamos, en calidad de lectores, dispuestos a seguirle, aunque el delirio del imaginativo arqueólogo sea de muy distinto género. Considerando la inverosimilitud de la real existencia de una persona cuyo aspecto exterior copie fielmente el de una escultura antigua, habremos de pensar que la aparición de Gradiva entre las ruinas de Pompeya no puede ser sino una alucinación de Hanold o un fantasma meridiano. Mas un detalle del relato excluye la primera de estas dos interpretaciones. Una gran lagartija yace inmóvil tomando el sol sobre una piedra, y al acercarse Gradiva, huye asustada a su madriguera. No se trata, pues, de una alucinación de Norberto, sino de algo por completo exterior a él. Mas, por otra parte, no creemos que un fantasma pueda con su ingrávido paso turbar la tranquilidad de una lagartija.

Llegada ante la Casa de Meleagro, desaparece la figura de Gradiva. No nos maravilla que Norberto Hanold prosiga ahora su delirio suponiendo que la antigua Pompeya revive en la hora del mediodía, consagrada a los espíritus, y que, de este modo, es la propia Gradiva resucitada, la que pasan-

do ante él, ha entrado en la casa que habitó hasta el fatal día de agosto del año 79 en que el Vesubio sepultó a la ciudad entre lava y cenizas. Por la imaginación de Norberto Hanold cruzan rápidamente las más sutiles hipótesis sobre la personalidad del dueño de aquella casa y el parentesco que Gradiva pudiera tener con él, probándonos que su ciencia arqueológica se ha colocado ya por completo al servicio de su fantasía. Al penetrar a su vez en la casa, halla de nuevo ante sí a la singular aparición, sentada en una pequeña gradería entre dos columnas. "Sobre sus rodillas mantenía extendido algo muy blanco, cuya naturaleza no pudo Hanold determinar a primera vista, pero que le pareció ser una hoja de papiro." Habiendo atribuído a Gradiva, en una de sus imaginaciones, un origen griego, la interpela en esta lengua, lleno de ansiedad por averiguar si la aparición posee en su ficticia vida el don de la palabra. Luego, al no obtener respuesta, comienza a interrogarla en latín. Y he aquí que el bello fantasma sonríe dulcemente y exclama: "Si quiere que le comprenda, háble me en alemán."

¡Qué vergüenza para nosotros los lectores! Resulta que el poeta se ha burlado de nosotros, y para obligarnos a juzgar con una mayor benevolencia a su héroe, nos ha hecho caer en un pequeño delirio, como si sobre nuestras facultades intelectuales hubiese actuado un reflejo de aquel ardiente sol del mediodía pompeyano, que cae a plomo sobre la frente del infeliz Norberto. Mas curados ya de nuestro momentáneo desvarío, vemos ahora que la Gradiva que creímos fantasmal aparición no es sino una muchacha alemana de carne y hueso, hipótesis que antes rechazamos como la más inverosímil. Podemos ya, por lo tanto, esperar con toda calma y serenidad, que el poeta nos muestre, en primer lugar, la relación existente entre esta muchacha y su imagen en piedra, y en segundo, cómo el joven arqueólogo ha podido llegar a las fantasías que atribuían, no sin cierta razón por lo que vemos, una existencia real a dicha imagen.

En cambio, el delirio de Hanold no queda tan rápidamente disipado como el nuestro, pues la dicha que el encontrar realizada su fantasía le produce, le hace admitir las más inverosímiles circunstancias y, además, su delirio posee se-

guramente raíces íntimas de las que nada sabemos y que al nuestro faltan por completo. Para hacerle volver a la realidad ha de ser necesario un penetrante y duradero tratamiento, y de este modo, lo único que por el momento podrá hacer es adaptar a su delirio su nueva y maravillosa aventura. Gradiva, muerta entre la ceniza que sepultó a Pompeya, no puede ser para él más que un fantasma que sale de su tumba a la hora meridiana, consagrada a los espíritus. ¿Mas, entonces, por qué al oír las palabras que la muchacha pronuncia en alemán, exclama sin un instante de vacilación: "Ya sabía yo que tu voz resonaba así"? Es ésta una interrogación que como nosotros hubo de presentar la muchacha, y Hanold se ve obligado a conceder que no oyó nunca antes su voz, pero que esperó oirla cuando en su sueño la habló, mientras ella, silenciosa, se reclinaba para dormir y morir, sobre las gradas de la escalinata del templo. Norberto la pide ahora que repita aquella escena, mas al oirle, se levanta la muchacha y, mirándole con extrañeza, se aleja, desapareciendo a poco entre las columnas del patio, sin contestar a la pregunta que él le hace de si volverá allí a la misma hora del siguiente día. Poco antes había revoloteado en torno de ella una bella mariposa en la que Hanold ve después un emisario de Hades, el dios infernal, comisionado para advertir a Gradiva el próximo final del breve plazo concedido a los espíritus para vagar fuera de sus tumbas. Pero nosotros podemos ya permitirnos interpretaciones menos fantásticas y nos quiere parecer como si la muchacha, desconociendo el sueño del joven arqueólogo, hubiese hallado algo incorrecto en la proposición del mismo y se retirara ofendida. Quizá su sensibilidad percibiera la naturaleza erótica del deseo de Hanold, que para éste resultaba únicamente motivado por una relación con su sueño.

Tras de la desaparición de Gradiva pasa Norberto revista a los huéspedes del "Hotel Diomède" y del "Hotel Suisse", las dos únicas hospederías que le son conocidas en Pompeya, y en ninguna de las dos encuentra muchacha alguna que presente una semejanza, siquiera lejana, con su bello fantasma, resultado que se conforma en todo a sus esperanzas, pues desde el primer momento había rechazado como

inverosímil e insensata la hipótesis contraria. El vino fermentado en los cálidos lagares del suelo vesubiano hace luego más intenso el desvarío en que Hanold pasa aquella tarde.

Al día siguiente, dando tiempo a que llegase la hora meridiana, en la que de nuevo debe hallarse en la casa de Meleagro, entra Hanold en las ruinas, a despecho de todos los reglamentos, por una brecha del viejo murallón de la ciudad. A su paso, halla una florida rama de asfodelo, y recordando que los antiguos decían ser ésta la flor que crecía en el Averno, la corta y lleva consigo como la más apropiada a las circunstancias. Mientras, impaciente, recorre las ruinas, piensa en que la Arqueología es ya para él lo más inútil e indiferente del mundo, pues otro distinto interés se ha apoderado por completo de sus facultades intelectuales. Trátase de hallar "de qué sustancia puede ser la aparición corpórea de un ser tal como Gradiva que, simultáneamente, está muerto y, aunque tan solo durante la hora meridiana, vivo". Al mismo tiempo que da vueltas a estos pensamientos, teme no hallar a la esperada aparición, suponiendo que quizá sólo con largos intervalos le es permitido retornar al mundo, y cuando vuelve a encontrarla en el mismo lugar e idéntica actitud que la víspera, la cree primero una alucinación de su acalorada fantasía y exclama dolorosamente: "¡Oh, si fueses verdad y vivieras!" Pero esta vez ha dudado con exceso del testimonio de sus sentidos, pues la aparición deja de nuevo oir su voz preguntándole si aquellas flores que en la mano trae las ha cogido para ella y entabla luego con él, nuevamente desconcertado, un largo coloquio. Para nosotros, los lectores, a los que nos interesa ya Gradiva como una viva personalidad, observa el poeta, que el disgusto y la repulsa que se leían el día anterior en sus ojos, se han trocado en una expresión de curioso interés. Efectivamente, la bella desconocida somete a Hanold a un minucioso interrogatorio encaminado a lograr una explicación de su extraña demanda del día anterior. Norberto la revela su sueño y toda la historia de la atracción que su elástico paso ejerció sobre él desde el primer instante. A ruegos del joven, consiente luego ella en andar unos pasos ante él y camina, realmente, del mismo gracioso modo que mostraba la escultura. Sólo una diferencia halla el ar-

queólogo: a las sandalias que la figura del bajorrelieve calzaba se sustituían ahora unas finas botas de cuero amarillento, sustitución que ella explica por la necesidad de adaptarse a los nuevos usos. En todo este diálogo observamos que la muchacha sigue dócilmente el delirio de Hanold, y sin contradecirle nunca, logra que el joven vaya descubriéndola su fantasía en toda su amplitud. Una sola vez parece que un sentimiento propio va a apartarla de su papel, cuando él, pensando en la figura del bajorrelieve, dice que en cuanto la vió entre las ruinas de Pompeya la reconoció sin vacilar un solo instante. Como en este lugar del diálogo no ha hablado aún Hanold, para nada, de la escultura del museo rumano, tiene ella un movimiento de sorpresa, pero se repone en seguida, y desde este momento nos quiere parecer que algunas de sus frases presentan un doble sentido, esto es, que además de su conexión con el delirio de Norberto se refieren ocultamente a algo real y presente, por ejemplo, cuando lamentando el fracaso del arqueólogo al querer comprobar la existencia real de los andares de la escultura, exclama: "¡Qué lástima, quizá hubieras podido ahorrarte el largo viaje hasta Pompeya!" Hanold la revela después el nombre de "Gradiva" que dió a su imagen escultórica y ella le dice que el suyo verdadero es el de Zoe. "Es un bello nombre — objeta Hanold—, mas a mis oídos suena como una amarga burla, pues significa "vida".— "Hay que aceptar lo irremediable y ya hace largo tiempo que me he acostumbrado a estar muerta — replica ella, y con la promesa de retornar a igual hora del día siguiente, se despide, después de pedirle la rama de asfodelo que todavía conserva él en su mano. "A las mujeres que aún alientan sobre la tierra es costumbre ofrecer rosas, en primavera; para mí es más apropiado recibir de tus manos la flor del olvido".

Comenzamos ahora a comprender y una esperanza surge, aún vacilante, en nosotros. Si la muchacha en cuya figura ha encarnado Hanold a su Gradiva se adapta tan de buen grado al delirio del joven arqueólogo, es, probablemente, para librarle de él. No existe otro camino para ello, y la contradicción alejaría esta única posibilidad de cura. El mismo tratamiento médico de una tal dolencia psíquica no tendría tam-

poco más remedio que situarse, al principio, en el plano de la fantástica construcción mental del sujeto para poder investigarla lo más completamente posible. Si Zoe se halla capacitada para una tal empresa, la continuación de la novela nos mostrará en qué forma se lleva a cabo la curación de un delirio como el de nuestro héroe. Mas también quisiéramos saber en qué condiciones se verifica la génesis de una tal perturbación. Sería singular — aunque no sin precedentes — que el tratamiento y la investigación de un delirio de este género, coincidieran, y que la explicación de la génesis del mismo surgiera de su propio análisis. Sospechamos, ciertamente, que nuestro caso patológico podrá entonces resolverse en una "vulgar" historia amorosa, pero, de todos modos, no debe despreciarse el amor como poder curativo de los delirios y debemos tener en cuenta que la atracción ejercida sobre nuestro héroe por la figura escultórica de Gradiva, no es, en definitiva, sino un enamoramiento, aunque sea de algo pretérito e inanimado.

Al desaparecer Gradiva tras de esta última entrevista, se oye en la lejanía algo como una aguda risa, el grito quizá de un pájaro que vuela sobre las ruinas. Norberto ve en el suelo un objeto blanco que la Gradiva ha dejado olvidado, el mismo que ayer creyó un papiro y que, en realidad, no es sino un libro de apuntes con algunos dibujos a lápiz, de diversos rincones de Pompeya. Nosotros, psicoanalíticos, diríamos que este olvido de Gradiva constituye una prenda de su retorno, pues sabemos que nada se olvida sin una secreta razón o un oculto motivo.

El resto del día proporciona a Hanold multitud de relaciones y conclusiones que, sin embargo, desdeña reunir formando una totalidad. En el muro del pórtico por el que Gradiva ha desaparecido, descubre hoy Norberto una hendidura, que aunque estrecha, puede dar paso perfectamente a una persona de extraordinaria delgadez. De este modo, reconoce nuestro héroe que Zoe-Gradiva no necesitó, para desaparecer, sumirse en las entrañas de la tierra, cosa que ahora le parece tan irracional, que se avergüenza de haberlo antes creído, sino que podría utilizar aquel camino para volver a su tumba, situada quizá al final de una larga calle, frente a la lla-

mada "Villa de Diomedes", lugar por el que cree luego Norberto ver alejarse una fugacísima sombra.

Entregado por completo a su delirio, recorrió aquella tarde el arqueólogo los alrededores de Pompeya, dando vueltas en su imaginación al mismo problema que el día anterior, esto es, cuál pudiera ser la constitución física de Zoe-Gradiva y si se experimentaría o no alguna sensación táctil al tocar su mano. Un singular impulso le inducía a intentar este experimento, mas al mismo tiempo, la sola idea de realizarlo le producía espanto. En la soleada vertiente de una colina, encontró a un señor ya maduro, que por los trebejos de que iba armado tenía que ser un zoólogo o botanista y se hallaba, al parecer, ocupado en la busca de algún ejemplar interesante. Al sentir los pasos de Hanold, volvió la cabeza y, como reconociéndole, le dijo: "¿Se interesa usted también por los "faraglionensis"? No creí yo que pudieran encontrarse fuera de la isla de Capri, pero ahora me parece muy probable que también existan en el continente. El medio que mi colega Eimer ha inventado para cazarlos, es excelente. Yo lo he experimentado ya varias veces con éxito satisfactorio. Estése usted quieto un momento." Interrumpióse aquí el zoólogo y mantuvo sobre una grieta del suelo, por la que asomaba la verdosa cabeza de una lagartija, un lazo formado por un largo tallo de hierba. Hanold aprovechó esta ocasión de alejarse y prosiguió su paseo pensando con burlona crítica en la increíble necedad de las gentes que por tan absurdos motivos como el de cazar un lagarto emprenden el largo y fatigoso viaje hasta Pompeya. Mas en esta crítica no se incluye a sí mismo, olvidando que lo que hasta la muerta ciudad le ha traído a él es algo aun más singular: el propósito de buscar en las cenizas de Pompeya las huellas de la Gradiva. Al mismo tiempo, la fisonomía del cazador de lagartos, que se había dirigido a él como a persona de su trato, le parecía conocida, quizá por haberle visto de pasada en uno de los dos hoteles que había visitado. Continuando su paseo, llega luego Norberto, por un camino lateral, a una hospedería cuya existencia no sospechaba: el "Albergo del Sole". El posadero, ocioso a aquella hora, aprovecha la ocasión para recomendarle su casa y los tesoros que, a su decir, contiene. En-

tre otras cosas, afirma haberse hallado presente cuando en las proximidades del Foro fueron descubiertos los cuerpos de unos jóvenes amantes que al sentir cercana su última hora en la catástrofe que aniquiló la ciudad, se abrazaron estrechamente y esperaron así la muerte. Hanold conocía ya esta historia y la había considerado siempre como una mentirosa fábula, pero hoy hallaron en él las palabras del hostelero una total credulidad, que se hizo aún mayor cuando el avispado comerciante le enseñó una fíbula de bronce, recubierta de verdosa pátina, pretendiendo haber presenciado su descubrimiento entre las cenizas que cubrían los cuerpos de los amantes. Hanold compró la fíbula sin la menor vacilación crítica, y cuando, al abandonar el "albergo", vió en el pretil de una abierta ventana, una florida rama de asfodelos, le pareció que la presencia de la funeraria flor en aquellos lugares constituía una confirmación de la legitimidad de la joya adquirida.

Pero con esta adquisición se apoderó de él un nuevo delirio, o más bien realizó el antiguo un progreso, síntoma nada favorable al éxito de la terapia iniciada. La amante pareja había sido descubierta cerca del Foro, y en estos mismos lugares se hallaba el templo de Apolo, en cuya escalinata había él visto reclinarse a Gradiva en su sueño. ¿No sería posible qué, en realidad hubiera ella seguido andando hasta reunirse a alguien con el que luego hubiese muerto? Un atormentador sentimiento, que quizá podemos hacer equivalente a los celos, surgió de esta sospecha, para Hanold, pero pensando en lo improbable de su hipótesis, logró dominar su agitación y entró a cenar en el hotel Diomède. Dos nuevos huéspedes, que le parecieron hermanos por cierta semejanza que entre ellos creyó hallar, a pesar del diferente color de sus cabellos — rubio él y morena ella—, atrajeron en primer lugar su atención. Era ésta, de todas las parejas que en su viaje había hallado, la primera que le producía una impresión simpática. Una rosa de Sorrento que la joven llevaba en el pecho, despertó en él un indefinible recuerdo, pero por más que meditó, le fué imposible precisarlo. Por último, se acostó rendido, y tuvo un sueño singularmente desatinado, aunque constituído por la reunión de sus aventuras de aquel

día. "Gradiva se hallaba sentada al sol, y mientras fabricaba con un largo tallo de hierba un lazo para cazar una lagartija, decía: Estáte quieto un momento. Mi colega tiene razón. Este medio es realmente eficaz, y ella lo ha empleado con éxito". Aún dormido, criticó Hanold la insensatez de este sueño, y luchó por despertarse, consiguiéndolo al fin al oir el grito, semejante a una risotada, de un pájaro, que lanzándose sobre el lagarto, se lo llevó en el pico.

A pesar de todos estos fantasmas oníricos, despertó con una sensación de claridad intelectual y fortaleza física. Un rosal, de rosas iguales a la que la tarde anterior adornaba el pecho de su nueva compañera de hospedaje, le recordó haber oído en la noche una voz que le decía: "en la primavera se ofrecen rosas". Sin reflexionar, cogió unas cuantas y, al hacerlo, sintió calmarse su agitación como por una oculta virtud de las aromáticas flores. Despojado de su misantropía, emprendió esta vez el camino general hacia Pompeya, llevando consigo las rosas, la fíbula y el libro de apuntes y dando vueltas en su imaginación a diferentes problemas que todos giraban en torno a la Gradiva. El antiguo delirio había llegado a tomar proporciones gigantescas, haciéndole ya pensar si también a otras horas, y no únicamente a la del mediodía, le sería posible hallar a Gradiva entre las ruinas. El acento psicológico se había desplazado, yendo ahora a caer sobre la parte más reciente de su delirio, y los celos que la misma había traído consigo le atormentaban tomando las más diversas formas. Casi deseaba que la aparición sólo para él resultase visible y escapase a la percepción de los demás, pues de este modo podría él considerarla como de su exclusiva propiedad. Durante sus paseos en espera de la hora meridiana tuvo un sorprendente encuentro. En la casa del Fauno topó con dos figuras que en un rincón y creyéndose sin duda al abrigo de toda mirada indiscreta, se tenían abrazadas, besándose largamente en los labios. Lleno de sorpresa, reconoció Norberto a la simpática pareja llegada la tarde anterior. Mas para ser fraternales, le resultaban aquel abrazo y aquellos besos, demasiado sostenidos. Tratábase, pues, de una nueva pareja amorosa, seguramente un joven matrimonio como los que antes le habían causado tan gran irritación. Sin embar-

go, esta nueva pareja no despertó en él sino agradables sentimientos, y temeroso de perturbar su ternura se retiró en silencio como si no quisiera interrumpir un devoto culto. Un respeto de que antes carecía volvía ahora a surgir en él.

Llegado ante la casa de Meleagro se apoderó de él nuevamente y con tal violencia el temor de hallar a Gradiva acompañada, que cuando la misma apareció ante sus ojos, su primera frase fué para preguntarla si se hallaba sola. Con gran dificultad consigue luego la muchacha hacer percatarse a Norberto de que ha cogido las rosas para ella y logra que le confiese la última imaginación de su delirio, en la que supone que fué ella la joven que las excavaciones del Foro descubrieron abrazada a su amante y a la que perteneció la fíbula por él adquirida. No sin burla, le pregunta ella entonces si ha encontrado la joya al sol, cuya fuerza produce en los países mediterráneos graves trastornos cerebrales. A continuación, y para curarle de un mareo que Hanold dice experimentar, le propone Gradiva partir con ella su colación y le ofrece la mitad de un tierno panecillo que lleva envuelto en un papel de seda, comiendo ella la otra mitad con visible apetito. Entre sus rojos, carnales labios, puede entonces Hanold observar una hilera de blancos y pequeños dientes que al hincarse en la corteza del panecillo producen un ligero crujido. Gradiva reanuda luego el diálogo, diciendo: "Me parece como si ya otra vez, hace dos mil años, hubiéramos partido de este modo el alimento. ¿No te acuerdas?", pero Norberto no supo qué contestar, pues todos aquellos signos que de una realidad presente le iba ella mostrando actuaban con fuerza sobre él. La razón comenzaba a imponerse en su pensamiento haciéndole ya dudar de que, como su delirio afirmaba, no fuera Gradiva sino un incorpóreo fantasma. Pero entonces ¿cómo explicarse las palabras que la muchacha acababa de pronunciar, pretendiendo haber partido ya otra vez su comida con él, dos mil años antes? En este conflicto, se le ofreció un medio para salir de dudas, y sin vacilar ya, lo puso en práctica, hábil y decididamente. Gradiva tenía apoyada en la rodilla su mano izquierda, y una mosca, de aquellas cuyo descaro e inutilidad tanto habían antes irritado a Norberto, vino a posarse sobre uno de los largos y afilados dedos. Con rápido ademán golpeó

Hanold, como para alejar al pegajoso insecto, aquella mano, y para su regocijada sorpresa halló bajo la suya algo vivo, cálido y totalmente real: una tierna manita femenina. Mas aún había de ser mayor su asombro, pues Gradiva, sorprendida por su inexplicable acción, se alzó de la gradería en que se hallaba sentada y exclamó con tono ofendido: "¿Estás loco Norberto Hanold?" Es sabido que el mejor medio para despertar a un sonámbulo o simplemente a una persona dormida, es llamarle por su nombre. Pero, desgraciadamente, no llegamos a observar qué consecuencia inmediata tuvo para Hanold el oír a Gradiva pronunciar su nombre, que a nadie había él aún comunicado en Pompeya, pues en este crítico momento aparece en escena la simpática pareja amorosa que antes halló en la casa del Fauno, y la joven señora exclamó con gozosa sorpresa: "¡Zoe! ¿También tú por aquí y también en viaje de novios? ¿Cómo no me lo has escrito?" Hanold, ante esta nueva prueba de la realidad viviente de su Gradiva, huye lleno de confusión.

Tampoco Zoe-Gradiva se muestra muy agradablemente sorprendida por la inesperada visita, que al parecer, la interrumpe en una importante labor. Mas recobrándose pronto, responde con amabilidad a su amiga, poniéndola al corriente de la situación — y también a nosotros los lectores — y hallando en seguida un medio cortés de zafarse de la inoportuna compañía. Ante todo deshace el error de suponerla también en viaje de novios. "El joven que se alejó al aparecer vosotros tiene un poco trastornada la cabeza, como si dentro de ella le anduviera zumbando una mosca. Bien es verdad que muy pocos son los que pueden alabarse de no tener algún insectillo perturbador que embrolle sus ideas. Afortunadamente yo entiendo algo de entomología y puedo ser de alguna utilidad en estos casos. Mi padre y yo vivimos en el "Albergo del Sole", pero venimos a Pompeya todos los días. El se dedica a sus investigaciones y yo le he prometido no distraerle de ellas y entretenerme por mi cuenta, pues suponía que siempre lograría desenterrar algo interesante de entre estas cenizas. Pero nunca supuse que encontraría lo que he encontrado... esto es, a mi buena amiga Gisela." Dicho esto, se excusa, pretendiendo tener que llegar a tiempo para acom-

pañar a su padre en el almuerzo, y se aleja después de habérsenos presentado como la hija del zoólogo cazador de lagartijas que Hanold halló el día anterior, y haber revelado, por el doble sentido de algunas de sus frases, a más de su intención terapéutica, otros distintos propósitos que aparecen con una menor transparencia. Mas al alejarse, no lo hace en dirección del "albergo" en el que pretextó la esperaba su padre, sino que creyendo, a su vez, ver una sombra que en los alrededores de la Villa de Diomedes busca su túmulo y desaparece entre los monumentos "sepulcrales", encamina sus pasos hacia aquellos lugares. En ellos había también buscado Hanold refugio y paseaba sin cesar de un lado a otro concentrando todo su pensamiento en la solución de lo que aún permanece para él oscuro en el problema suscitado por la aparición de Gradiva. Veía ya, por lo menos, claramente, su insensatez anterior al creer tener ante sí a una joven pompeyana rediviva y encarnada en una forma más o menos corpórea, reconocimiento de su pasada locura que constituye un considerable progreso en su camino de retorno hacia la sana razón. Mas, por otra parte, aquella desconocida con la que otras personas trataban como con una criatura viva a ellas semejante, confesaba ser Gradiva, y sin que él pudiera explicárselo, conocía su nombre. Eran éstos, dos misteriosos problemas que su razón aún vacilante no acertaba a desembrollar. Cierto es que tampoco sus agitados sentimientos le permitían hacer un gran esfuerzo de atención y que su más ardiente deseo era, por el momento, hallarse sepultado entre las cenizas de la Villa de Diomedes para estar seguro de no volverse a encontrar frente a frente con Zoe-Gradiva. Sin embargo, un violento anhelo de volverla a ver combatía en su interior con la tendencia a huir de ella.

Al doblar uno de los ángulos de la galería de columnas retrocedió asustado. Sobre una piedra del derruído paredón se hallaba sentada una muchacha, quizá una de las que habían hallado la muerte en aquellos lugares. Pero fué éste un último intento, en el acto dominado, de refugiarse de nuevo en el reino de la locura. Pronto vió Hanold que aquella figura no era otra que Gradiva, la cual acudía sin duda a poner en práctica la última parte de su tratamiento curativo. Inter-

pretando con todo acierto el ademán que Hanold hizo al verla, frustró su intento de alejarse, indicándole que fuera había comenzado a diluviar. Luego, sin piedad ante la confusión del joven, comenzó de nuevo su examen, preguntándole qué se proponía antes al golpear su mano con el pretexto de ahuyentar a una mosca. Hanold no se atrevió ya en su respuesta a tutearla ni tampoco a tratarla de usted, pero en cambio, sí halló valor suficiente para algo más importante, esto es, para plantear la interrogación decisiva: "Me hallaba — confiesa — un poco trastornado, como vulgarmente se dice, y ruego me perdone el haber golpeado su mano... no sé cómo pude aturdirme hasta tal punto... Pero lo que no llego a comprender es cómo la graciosa propietaria de aquella manita pudo luego, al reconvenirme, llamarme por mi nombre."

"Veo — replica Zoe-Gradiva — que sigue habiendo algo en que tu entendimiento no logra penetrar. Pero no me maravilla, pues me tienes acostumbrada a esa tu ceguedad. Para comprobarla una vez más hubiera podido ahorrarme el venir hasta Pompeya y tú hubieras podido confirmármela mil leguas más cerca."

"Sí, mil leguas más cerca — añade después, dando por fin una explicación al atónito Hanold—; en la casa que, casi frontera a la tuya, hace esquina, se abre la ventana de mi cuarto y en ella hay colgada una jaula con un canario."

Estas últimas palabras despertaron en Norberto un lejano recuerdo. Era aquel pájaro enjaulado el que con su cántico había hecho surgir en él la decisión de partir para Italia.

"En esa casa — prosigue ella — habita mi padre, el profesor de Zoología, Ricardo Bertgang."

Así, pues, Zoe conocía la persona y el nombre de Hanold, por habitar en una casa vecina a la suya. De ser ésta la total solución, prevemos que su vulgaridad ha de decepcionarnos, pareciéndonos indigna del interés que la historia había en nosotros despertado.

Norberto Hanold muestra, en su respuesta, que su pensamiento no ha conquistado todavía una total independencia, pues repite los últimos conceptos de la joven. "¿Entonces...

entonces es usted la señorita Zoe Bertgang? Pero aquélla tenía un aspecto muy distinto..."

La réplica de Zoe Bertgang nos revela, luego, que entre ambos han existido un tiempo relaciones distintas de las de vecindad. Con graciosas frases y alegando pasados derechos sale a la defensa de aquel "tú" que Hanold consideró natural al dirigirse a un fantasma, pero que luego sustituyó por el usted en cuanto la aparición se transformó en una persona de carne y hueso: "Si crees que entre nosotros es hoy más apropiado el "usted", también yo habré de emplearlo; pero el "tú" surgía más espontáneamente en mis labios. No se si mi aspecto es ahora muy distinto del que tenía antes, cuando en nuestros juegos cotidianos andábamos a golpes o rodábamos por el suelo; lo que sí puedo decirle es que si en estos últimos años se hubiera usted dignado dirigirme una sola mirada, hubiera visto que hace ya mucho tiempo que soy tal y como ahora me ve."

Así, pues, había existido entre ambos una amistad infantil, y hasta quizá un infantil amor, que justificaba ahora el tuteo. ¿Mas acaso no es esta solución tan trivial como la que primero sospechábamos? A nuestro juicio, no, pues nos sugiere la idea de que tales relaciones infantiles esclarecen de un modo inesperado algunos de los detalles de lo que entre ellos ha sucedido ahora. Aquel golpe que Hanold dió en la mano de Zoe-Gradiva, motivándolo tan excelentemente por el deseo de solucionar de un modo experimental el problema de la corporeidad de Gradiva, se nos muestra ahora como un renacer del impulso infantil a los juegos violentos del que testimonian las palabras de Zoe. Y cuando Gradiva pregunta al arqueólogo si no recuerda que ya dos mil años antes partieron otras veces su comida ¿no se nos revela ahora esta pregunta, que antes hubo de parecernos incomprensible, como una alusión, no a un remoto pasado histórico, sino a un pretérito estrictamente personal, a los tiempos infantiles de ambos, cuyo recuerdo se mantiene "vivo" en la muchacha mientras que en Hanold parece haberse perdido en absoluto? Por último ¿no surge en nosotros de repente la idea de que las fantasías del joven sobre su Gradiva pudieran muy bien ser un eco de estos perdidos recuerdos infantiles? Siendo así, no

serían arbitrarias producciones de fantasía, sino que se hallarían determinadas sin que Norberto tuviese conciencia de ello, por el acervo de impresiones infantiles, olvidadas, pero eficientes. Podríamos, pues, aunque sólo hipotéticamente, demostrar este origen para cada una de dichas fantasías. Así, cuando, por ejemplo, se obstina Hanold en que Gradiva tiene que ser de origen "griego" e hija de un elevado personaje, quizá un sacerdote de Ceres, no parece muy aventurado suponer que estas ideas deben su origen a un efecto del latente conocimiento de Hanold del nombre — Zoe — de la muchacha y de la pertenencia de ésta a la familia de un profesor de Zoología. Mas si estas fantasías de Hanold no son sino recuerdos modificados, hemos de esperar que las palabras de Zoe Bertgang nos muestren las fuentes de que las mismas provienen. Escuchándola, veremos que tras de habernos revelado su íntima amistad infantil con Hanold nos descubrirá el subsiguiente desarrollo de esta relación, en años posteriores:

"En aquellos tiempos a que antes me he referido, era en mí, habitual, un singular apego a su persona, y creía que no habría de hallar en todo el mundo un mejor amigo. No tenía madre, hermanos ni hermanas, y para mi padre, una lagartija conservada en alcohol resultaba mucho más interesante que mi pequeña persona. Aun para una niña, es necesario algo que ocupe su pensamiento y pueda atraer su interés. Y esto es lo que entonces fué usted para mí. Mas cuando la Arqueología se apoderó de usted por entero, descubrí que te habías — perdone usted, pero el tratamiento que ahora se le ha ocurrido introducir en nuestro trato suena mal en mis oídos y no se adapta bien a lo que voy a decir—, descubrí que te habías transformado en un hombre insoportable que, por lo menos para mí, parecía ciego y mudo, y se había olvidado de la amistad de toda nuestra infancia. Por esta razón me encuentras ahora muy distinta a la imagen que de mí recuerdas, pues cuando nos encontrábamos en sociedad — el invierno pasado, sin ir más lejos — no me mirabas ni me veías, ni siquiera me dejabas oír tu voz. Claro es que con esto no hacías en mi honor nada extraordinario, pues lo mismo te comportabas con todas las mujeres. Yo no era para ti sino una sombra, y tú, con tus rubios cabellos de los

que tantas veces yo te había tirado jugando, te mostrabas tan aburrido, seco y silencioso como una cacatúa disecada, y tan solemne e importante como... como el Archeopterix, que así creo se llamaba el mostruoso pájaro antediluviano recién descubierto. Lo que nunca me hubiese imaginado, es que tu cabeza albergase una tan ardiente fantasía que al hallarme aquí en Pompeya me tomaras por un fantasma del pasado; tanto es así, que cuando inesperadamente surgiste ante mi vista me costó mucho trabajo conseguir explicarme la tela de araña que tu imaginación había tejido en tu cerebro. Pero después llegó a interesarme y divertirme a pesar de su locura, pues repito que no esperaba de ti cosa semejante".

Como puede verse, Zoe nos comunica con toda claridad la suerte que su amistad infantil con Hanold corrió en el transcurso de los años. En ella, se intensificó hasta constituir un tierno enamoramiento, siendo Hanold aquel "algo" en que desde muchacha puso su corazón y su pensamiento. Zoe Bertgang, la bella mujer en la que vemos ahora la encarnación de la prudencia y la claridad espiritual, nos revela también transparentemente toda su vida anímica. Si es regla general que toda muchacha normalmente constituída dirija, antes que hacia toda otra persona, su inclinación hacia su propio padre, Zoe se hallaba en circunstancias especialmente favorables para ello, por constituir el mismo toda su familia. Pero el padre no podía hacerla gran caso, abstraído en sus investigaciones científicas, y entonces buscó ella en torno suyo alguien a quien dedicar su afecto, hallándolo en la persona de su joven compañero de juegos. Más tarde, cuando Hanold no tuvo ya ojos para ella, su amor, en lugar de desaparecer, creció, pues con ello se igualaba Norberto a su padre, quedando como éste absorbido por la ciencia y alejado por ella de la vida y de Zoe, circunstancias que permitían a la muchacha permanecer fiel aun dentro de la infidelidad, pues encontraba de nuevo a su padre en la persona amada y le era posible comprender a los dos en el mismo sentimiento, o como pudiéramos decir, identificar a ambos en su sentir.

La justificación del pequeño análisis psicológico que antecede y que pudiera parecer arbitrario, nos la ofrece el mismo poeta en un único, pero altamente característico detalle de su obra. Cuando Zoe describe la transformación — tan dolorosa para ella — que en su antiguo compañero de juegos hubo de realizarse, le insulta burlonamente comparándole a un Archeopterix, alado monstruo antediluviano perteneciente a lo que pudiéramos llamar Arqueología zoológica. Ha hallado, pues, para la identificación de ambas personas, una única expresión concreta y su enfado hiere al amado y al padre, simultáneamente, con la misma palabra. El Archeopterix, es por decirlo así, la representación transaccional o media en la que coincide la idea de la necedad del amado con la de análogo defecto del padre.

Muy distinto es el proceso que se verificó en el joven. La Arqueología se apoderó de todas sus facultades y apartó su interés de toda mujer distinta de las de piedra o bronce. De este modo, la amistad infantil naufragó en lugar de intensificarse hasta constituir una pasión y sus recuerdos de aquel tiempo cayeron en un tan profundo olvido, que no reconocía ya, ni prestaba, por lo tanto, la menor atención, a su compañera de juegos, cuando la encontraba en sociedad. Sin embargo, teniendo en cuenta todo lo después ocurrido, podemos poner en duda que sea "olvido" la justa calificación psicológica de la suerte que tales recuerdos corrieron en la memoria de nuestro arqueólogo. Existe un género de olvido que se caracteriza por lo difícil que resulta, aun a los más enérgicos estímulos exteriores, despertar el recuerdo, como si una resistencia interna se opusiera a su resurgimiento. Este olvido ha recibido en la psicopatología el nombre de "represión", y el caso que el poeta nos presenta en su obra parece ser un ejemplo de este género. Ahora bien, no sabemos si el olvido de una impresión se halla ligado siempre a la desaparición de la correspondiente huella mnémica (Erinnerungspur) en la vida anímica, mas en cambio, de la represión sí podemos asegurar, con toda certeza, que no coincide con la pérdida o extinción del recuerdo. Lo reprimido no puede, es cierto, surgir desde luego en calidad de recuerdo, pero conserva su capacidad funcional y eficiente, y provoca un día, bajo la in-

fluencia de un estímulo exterior, consecuencias que pueden considerarse como productos de la modificación de los recuerdos olvidados, y que de no interpretarlas en esta forma, resultan incomprensibles. En las fantasías de Norberto Hanold sobre Gradiva, creímos ver ya, anteriormente, ramificaciones de los recuerdos reprimidos de su amistad infantil con Zoe Bertgang. Un tal retorno de lo reprimido debe esperarse con especial regularidad cuando a las impresiones reprimidas se halla adherido el sentir erótico del individuo, esto es, cuando lo que ha caído bajo el yugo de la represión es su vida amorosa. Estos casos dan la razón al viejo proverbio latino "naturam furca expellas, semper redibit", que quizá en su origen se refería tan sólo a la expulsión por influencias exteriores y no a conflictos internos. Pero este proverbio no lo expresa todo, pues se limita a exponer el hecho del retorno de la parte de Naturaleza expulsada, mas no describe la forma, harto singular, en que dicho retorno se verifica como sirviéndose de una astuta traición. Precisamente aquello que es elegido como medio de la represión—como la "furca" del proverbio — se constituye luego en aportador de lo que retorna; en las fuerzas represivas y hasta en su misma íntima esencia es donde se impone al fin, victorioso, lo reprimido. Un conocido aguafuerte de Félicien Rops ilustra este hecho, poco tenido en cuenta y al que se debía conceder toda su verdadera importancia, más impresionantemente que pudiera hacerlo una minuciosa explicación. El artista ha escogido para su obra el caso típico de represión en la vida de los santos y penitentes. Un ascético monje se ha refugiado — huyendo seguramente de las tentaciones del mundo—a los pies del Redentor crucificado. Pero la Cruz va hundiéndose en sombras y en su lugar aparece, radiante, la imagen de una bella mujer desnuda, también en actitud de crucificada. Otros pintores de menor agudeza psicológica han representado, en tales alegorías de la tentación, al pecado, irguiéndose con expresión de triunfo junto a la imagen del Crucificado. Unicamente Rops le ha hecho ocupar en la Cruz el puesto mismo del Redentor, pareciendo saber que lo reprimido surge, en su retorno, del elemento represor mismo.

Resulta harto interesante observar en los casos patoló-

gicos, la exquisita sensibilidad que en el estado de represión muestra la vida anímica del hombre para la percepción de la proximidad de lo reprimido y ver cuán ligeras y sutiles analogías bastan para que detrás del factor represivo y a través del mismo adquieran efectividad tales elementos. Personalmente, tuve una vez ocasión de observar, en el ejercicio de mi actividad médica, a un hombre joven, casi un adolescente, que tras de una primera experiencia sexual indeseada, huía de todos los deseos eróticos que en él surgían y se servía para ello de diversos medios de la represión, intensificando su amor al estudio, exagerando su infantil apego a su madre y adoptando en general una conducta pueril. No quiero exponer aquí con todo detalle cómo precisamente en su relación con su madre se abrió paso de nuevo la sexualidad reprimida, pero describiré, en cambio, un caso más extraño y original, de otro individuo que vió destruídas sus obras de defensa contra el resurgimiento de lo reprimido, por factores a los que jamás hubiera podido sospecharse capaces de un tal efecto. Las matemáticas gozan de extendido renombre como disciplinas apropiadísimas para desviar la atención de lo sexual. Ya J. J. Rousseau recibió un día de una dama a la que había disgustado, un consejo de éste género, expresado con las palabras: "Lascia le donne e studia la matemática". En igual forma, el individuo a que nos referimos se entregó, con redoblado celo, huyendo de sus ideas sexuales, al estudio de estas ciencias, hasta que un día, el dominio que sobre su pensamiento había logrado, desapareció por completo ante los enunciados de algunos problemas, de apariencia en absoluto inocente. Dos de estos enunciados pudieron reconstruirse más tarde. Era uno: "Dos cuerpos chocan uno contra otro con una velocidad, etc."; y el otro: "En un cilindro de un diámetro dado, inscribir un cono, etc." Las alusiones sexuales contenidas en estos enunciados no hubieran seguramente sido descubiertas por ningún otro individuo, pero nuestro paciente, al hallarlas, se vió traicionado también por las matemáticas y abandonó su estudio.

Si Norberto Hanold fuese una persona extraída de la realidad, que hubiese de este modo alejado, por medio del estudio de la Arqueología, el amor y los recuerdos de su amis-

tad infantil, estaría de conformidad con las leyes de la represión el que precisamente fuese un bajorrelieve antiguo lo que despertase en él el olvidado recuerdo de aquella a la que antes amó con infantil sentimiento, y sería su bien merecido destino el enamorarse luego de la estatua de Gradiva, tras de la cual y merced a una semejanza aún no explicada, actúa la viviente Zoe por él desdeñada.

La misma Zoe parece compartir nuestra interpretación del delirio del arqueólogo, pues la satisfacción que expresa al final de la larga reprimenda "franca, extensa e instructiva" que a Norberto dirige, no estaría justificada sino por su comprensión del papel que sin que el mismo interesado tuviese la menor conciencia de ello, ha desempeñado ella en el fantástico enamoramiento de Hanold. Esto es precisamente aquello de que no le creía capaz y lo que reconoció en él a pesar de todos los disfraces del delirio. Mas al llegar a este punto, el tratamiento psíquico a que Zoe había sometido a Hanold, había ejercido ya su total efecto curativo y el joven arqueólogo se sentía libertado, por completo, de su delirio, puesto que el mismo había sido sustituído por aquello de lo cual no podía ser sino una disfrazada e insuficiente copia. Dándose perfecta cuenta de ello no vacila ya el joven en evocar sus recuerdos y reconocer a Zoe como su buena, alegre y juiciosa compañera que, en el fondo, en nada había cambiado. Pero había aún algo que le parecía altamente extraño...

"¿Que alguien tenga que morir para llegar a estar viva? — opinó la muchacha—. Pero eso es cosa exigida por tu actividad arqueológica." Como se ve no le había perdonado aún el rodeo que Hanold había efectuado, intercalando la Arqueología entre su amistad infantil y sus nuevas reciente relaciones.

"No, no es eso — replica Norberto—, me refiero a tu nombre. Bertgang significa exactamente lo mismo que Gradiva, esto es, "la que esplende al avanzar."

A esto sí que no nos hallábamos preparados. Nuestro héroe comienza ahora a abandonar su humilde postura y a desempeñar un papel activo. Se halla, desde luego, por completo curado de su delirio; lo ha superado y nos lo demuestra rompiendo los últimos hilos del fantástico tejido.

Exactamente del mismo modo se conducen aquellos enfermos a los que se ha libertado de la obsesión de sus pensamientos delirantes por medio del descubrimiento de lo reprimido que tras de los mismos se ocultaba. En el instante en que comprenden esta relación, aportan, espontáneamente y por medio de ocurrencias que surgen con gran rapidez en ellos, las soluciones de los últimos y más importantes secretos de su singular estado. Ya hubimos de sospechar anteriormente, que el origen griego de la fantástica Gradiva era un oscuro efecto del nombre griego Zoe, pero no nos habíamos atrevido a tocar al nombre de Gradiva, dejándolo pasar como una libre creación de la fantasía de Norberto Hanold. Y he aquí que precisamente este nombre se nos demuestra como una consecuencia y hasta, en realidad, como una traducción del reprimido apellido de la amada infantil, aparentemente olvidada.

La derivación y la solución del delirio quedan ya logradas por completo. Lo que a seguidas nos cuenta el poeta se encamina tan sólo a la armónica conclusión de la obra. Con relación a lo porvenir ha de hacernos un agradable efecto el que la rehabilitación del hombre que un tan lamentable papel de enfermo necesitado de curación desempeñó ante nosotros, continúe avanzando hasta hacer posible que surjan en él aquellos afectos de los que hasta entonces no ha sido sino pasivo objeto. Y así sucede en efecto. Hanold, continuando el diálogo que surge al terminar Zoe su reprimenda, despierta los celos de la muchacha hablándola con elogio, de la joven, señora que antes, en la Casa de Meleagro, perturbó su coloquio, y confesándola que ha sido aquella la primera mujer que en todo su viaje ha hallado bella y simpática. Zoe, celosa, quiere entonces despedirse friamente de Hanold, exclamando: "Ahora que ya todo ha vuelto a ser razonable, incluso yo misma, puede ir en busca de Gisela Hartleben, o como ahora, de casada, se llame, y auxiliarla con sus conocimientos científicos durante su estancia en Pompeya. Yo tengo que ir al "Albergo del Sole" donde papá me espera. Adiós, y hasta que nos veamos en alguna reunión, en Alemania o en la luna". Pero Hanold, tomando de nuevo como pretexto una mosca que dice haberse posado en el rostro de Zoe, la besa en la mejilla y luego en los labios, poniendo en

práctica la agresión sexual, obligado deber del hombre en los juegos de amor. Una sola vez parece caer aún una sombra sobre su felicidad: cuando Zoe le dice que tiene realmente que ir a reunirse con su padre que estará esperándola, muerto de hambre, en el Hotel. "¿Y tu padre, que va a decir...?" Mas la inteligente muchacha sabe desvanecer en seguida la preocupación de Hanold. "Mi padre no hará ni dirá, probablemente, nada. No soy ningún ejemplar indispensable en su colección zoológica; si lo fuese, quizá mi corazón no se hubiese unido al tuyo tan imprudentemente". Mas si el padre fuera de la opinión contraria, habría aún un medio seguro de arrancarle el consentimiento. No necesitaba Hanold más que ir a la isla de Capri, cazar allí un "lacerta faraglionensis" por el medio que ella le enseñaría, soltar al pequeño animal en los alrededores de Pompeya, cazarlo luego de nuevo ante los ojos del zoólogo y darle a elegir entre él y Zoe. Esta proposición de la muchacha, en la que se transparenta una burlona ironía mezclada con cierta amargura, contiene una advertencia para Hanold: la de no copiar con excesiva fidelidad al modelo por el que Zoe le ha elegido. Pero Norberto tranquiliza las dudas que aun pudiéramos abrigar respecto a este punto, pues manifiesta claramente la gran transformación que en él se ha realizado, llegando incluso a expresar el deseo de hacer con su Zoe el viaje de novios por Italia y Pompeya, como si jamás se hubiese indignado ante las parejas de recién casados que emprendían la misma excursión. De su memoria ha desaparecido por completo todo lo que contra tales felices parejas pensaba días antes y lo necio que le parecía el venir a pasear su ternura a más de cien leguas de sus patrias de origen. El presentarnos esta debilitación de la memoria como el más valioso signo de una transformación anímica, constituye un nuevo acierto del poeta. Al proyecto de Hanold, "su amigo de la niñez, desenterrado como la misma Pompeya de entre las cenizas que lo sepultaban", responde Zoe que para tales decisiones geográficas no se siente aún lo suficientemente viva.

La bella realidad ha vencido, pues, por completo al delirio, mas antes de abandonar Pompeya quieren los amantes honrar por última vez a la pasada fantasía. Llegados a la

puerta de Hércules, donde al comienzo de la Strada consolare atraviesa la calle una hilera de gruesas piedras, se queda Hanold atrás y ruega a la muchacha que pase precediéndole. Comprende ella su pensamiento, "y alzando un poco su vestido con la mano izquierda, la Gradiva rediviva — Zoe Bertgang — seguida por la mirada ensoñadora de su enamorado, cruzó la calle con aquel su dulce paso sereno, bajo la vibrante luz del claro sol meridional". Con el triunfo del erotismo reconocemos y damos su justo valor a lo que en el delirio era bello y digno de estimación.

En la última metáfora citada: "el amigo de la infancia desenterrado de entre las cenizas que lo sepultaban", nos ha dado el poeta la clave del simbolismo que el delirio del protagonista utilizó para disfrazar el recuerdo reprimido. No existe, en realidad, analogía mejor, para la represión, que el sepultamiento, pues hace inaccesible algo anímico, pero al mismo tiempo lo conserva, lo mismo que a Pompeya las cenizas que la sepultaron y de entre las cuales resurgió en las excavaciones. Por esta razón era obligado que el joven arqueólogo situase imaginativamente en esta ciudad al modelo del bajorrelieve, que le recordaba, aunque inconscientemente, a su olvidada amada infantil. Mas el poeta obra muy justificadamente no penetrando en esta profunda causalidad interna y limitándose a permanecer en la valiosa semejanza que su sutil sensibilidad le hace percibir entre un trozo de vida psíquica individual y un aislado suceso de la historia de la humanidad.

II

Al emprender el presente estudio, dijimos que nuestro propósito se limitaba a investigar, con ayuda de ciertos métodos analíticos, los dos o tres sueños incluídos en la obra de Jensen. Parece, pues, que al llevar a cabo, como lo venimos haciendo, el análisis de la totalidad del novelesco relato y el de los procesos psíquicos de sus dos protagonistas, rebasamos los límites a que pensábamos concretar nuestra labor. Pero es necesario tener en cuenta que tales análisis constituyen una ineludible investigación preliminar y que, también cuando queremos llegar a comprender los sueños efectivos de una persona real, tenemos que conceder gran atención al carácter y a los destinos de dicha persona, penetrando no sólo en aquellos sucesos de su vida, próximos a la fecha del sueño, sino asimismo, en su más lejano pasado. Por lo tanto, antes de entrar en lo que constituye el nódulo de nuestro presente estudio, deberemos, todavía, dar fin al análisis de conjunto iniciado en el capítulo precedente y llevar a cabo otros trabajos preliminares.

Sin duda, habrá sorprendido a nuestros lectores, ver que, hasta ahora, hemos considerado las manifestaciones y actividades psíquicas de Norberto Hanold y de Zoe Bertgang como si éstos fuesen individuos reales y no ficciones poéticas o como si el entendimiento del poeta fuera un medio totalmente neutro, incapaz de ejercer acción ninguna deformadora. Este nuestro proceder ha de resultar tanto más extraño cuanto que Jensen renuncia desde un principio a toda pretensión de verosimilitud al dar a su obra el título de "fan-

tasía". Pero a pesar de esto, nos parece constituir el poético relato una tan fidelísima copia de la realidad, que no presentaríamos la menor objeción, si en lugar de titularlo de dicho modo, lo hubiese calificado de estudio psiquiátrico. Unicamente en dos ocasiones ha hecho uso el poeta de su indiscutible derecho a apartarse de las normas reales. Es la primera, cuando hace hallar al joven arqueólogo un bajorrelieve, que a pesar de ser auténticamente antiguo, reproduce no sólo la singular posición del pie en la marcha, sino también los rasgos fisonómicos y las formas corporales de una persona que vive muchos siglos después, llegando esta semejanza hasta el punto de que al hallarse Hanold ante tal persona la puede tomar por la escultura misma a la que se hubiera infundido vida. La segunda de tales libertades es la de hacerle encontrar a Zoe precisamente en Pompeya, lugar en el que su fantasía había situado a la muerta Gradiva, siendo así que al trasladarse a Italia lo que hacía era alejarse de la Gradiva viva a la que había visto pasar por las calles de la ciudad en la que tenía establecida su residencia. Mas esta segunda libertad del autor no parece, de todos modos, alejarse excesivamente de las posibilidades reales, pues puede muy bien justificarse por la intervención de la casualidad, que innegablemente desempeña un importantísimo papel en los destinos de muchos hombres. Además, en este caso, adquiere el azar un bello sentido poético no muy apartado de lo efectivo, pues refleja aquella fatalidad singular, pero frecuente en la vida humana, que convierte nuestra huída en el medio más seguro de tropezar con aquello que deseábamos eludir. Así, pues, lo único que en la obra de Jensen nos parece constituir algo por completo fantástico y arbitrario, es el dato que le sirve de punto de partida, o sea la amplia semejanza de la escultura con la muchacha viva, semejanza que quizá encontrásemos más verosímil si el autor la hubiese limitado exclusivamente a la posición del pie en la marcha. Siendo así, lograríamos quizá, poniendo en juego nuestra propia fantasía, constituir un enlace de tal coincidencia con la realidad. Primeramente, el apellido Bertgang podía deber su origen al hecho de haberse singularizado, ya en los tiempos antiguos, las ascendientes femeninas de Zoe, por su

bello modo de andar, y en segundo lugar la rama germánica de los Bertgang podía descender de una estirpe romana a la que perteneciera la mujer que había inspirado al artista la idea de fijar en mármol aquel gracioso paso. Dado que las variaciones de la forma humana no son independientes unas de otras y que el resurgimiento en épocas modernas, de los tipos antiguos tal y como los hallamos en los museos, constituye un hecho efectivo y probado, no sería totalmente imposible que una Bertgang moderna mostrase un minucioso parecido con una antigua ascendiente suya. Claro es, que más prudente que abandonarse a estas especulaciones, sería interrogar al autor mismo sobre las fuentes de que surgió esta parte de su creación, pues de este modo lograríamos hacer más profunda nuestra inteligencia de la misma y fijar nuevamente como determinadas y regulares muchas de las cosas que aún nos parecen en ella por completo arbitrarias. Mas no siéndonos permitido el acceso a las fuentes de la vida anímica del poeta dejaremos intacto su derecho a fundar un desarrollo totalmente verosímil en una hipótesis inverosímil, derecho del que, por ejemplo, hizo también uso Shakespeare en su Rey Lear.

Excepción hecha de estos detalles, insistimos en que la obra de Jensen constituye un estudio psiquiátrico, en el que se nos muestra hasta qué punto puede llegar nuestra comprensión de la vida psíquica, y al mismo tiempo, una especie de historial clínico que parece destinado a la demostración de determinadas teorías fundamentales de la Psicología médica. Pero no dejaría de ser muy extraño que hubiese sido ésta la intención del poeta; lo más probable es que, interrogado el mismo sobre esta cuestión, negara haber concebido siquiera tal propósito, y en este caso resultaría que siendo, a veces, fácil, establecer analogías inexistentes y colocar sin fundamento alguno una obra bajo una determinada etiqueta, seríamos nosotros los que, erróneamente, habríamos atribuido a la bella fábula poética un sentido en el que jamás pensó el autor. No deja esto de ser posible pero ya volveremos sobre ello más adelante. Por ahora, nos limitaremos a hacer constar que para guardarnos de caer en una tal interpretación tendenciosa hemos cuidado de reproducir en nues-

tra síntesis, siempre que podíamos hacerlo, el texto mismo del original, y cuando esto no era factible nos hemos ceñido en todo momento y con toda fidelidad al relato del poeta. Aquellos que quieran comparar nuestro resumen con el original de Jensen no tendrán más remedio que ratificar estas afirmaciones.

Seguramente estarán en mayoría los que opinen que calificando de estudio psiquiátrico la obra de que aquí nos ocupamos, hacemos a su autor un flaco servicio. El poeta — oímos decir — debe evitar todo contacto con la psiquiatría y dejar al médico el cuidado de describir los estados patológicos. Mas, en realidad, todos los poetas dignos de tal nombre han transgredido este precepto y han considerado como su misión verdadera la descripción de la vida psíquica de los hombres, llegando a ser, no pocas veces, precursores de la ciencia psicológica. Por otro lado, el límite entre los estados anímicos normales y los considerados como patológicos es tan convencional y variable, que seguramente todos y cada uno de nosotros lo traspasamos varias veces en el curso de cada día. Volviendo ahora nuestros ojos al campo de la psiquiatría, observamos que constituiría un error de la misma el concretarse con exclusividad al estudio de las graves enfermedades originadas por considerables trastornos del delicado aparato anímico. Así, pues, aquellas otras anormalidades más ligeras y susceptibles de compensación, a las que por ahora tenemos que considerar como debidas a una perturbación del funcionamiento de las energías psíquicas, constituyen también objeto de estudio para dicha ciencia y forman precisamente el punto de referencia que facilita la comprensión, tanto de lo normal, como de los síntomas de perturbaciones graves. Todo esto nos demuestra que el poeta no puede por menos de ser algo psiquiatra, así como el psiquiatra algo poeta, y además, que puede muy bien tratarse poéticamente un tema de psiquiatría y poseer la obra resultante un pleno valor estético y literario.

Esto es, en efecto, lo que sucede en la obra que nos ocupa y que no es sino la exposición poética de la historia de una enfermedad y de su acertado tratamiento.

Una vez terminada la síntesis que del relato de Jensen

hemos efectuado y satisfecho el interés que su trama despierta en el lector, podemos examinarlo con mayor atención y analizarlo cuidadosamente, empleando el tecnicismo de nuestra disciplina, labor en la que necesariamente hemos de incurrir en repeticiones.

El estado de Norberto Hanold es calificado repetidas veces de "delirio" por el propio autor del relato poético y nosotros no tenemos motivo ninguno para rechazar esta calificación. Dos caracteres principales, aunque no únicos, distinguen al "delirio", de otras perturbaciones. En primer lugar, pertenece a aquel grupo de estados patológicos que no ejercen una inmediata influencia sobre el soma, sino que se manifiestan tan solo por síntomas anímicos; en segundo, se caracteriza por el hecho de que en él adquieren las "fantasías" el supremo dominio, esto es, encuentran fe en el sujeto e influyen sobre sus actos. Así, el viaje de Norberto a Pompeya en busca de las peculiares huellas de Gradiva, constituye un excelente ejemplo de un acto ejecutado bajo el dominio del delirio. El psiquiatra incluiría quizá la perturbación de Hanold en el amplio grupo de las paranoias y la calificaría de "erotomanía fetichista", por hallar su rasgo más saliente en el enamoramiento inspirado por la figura escultórica al arqueólogo y parecerle sospechoso de "fetichismo" el interés que muestra por los pies y el pisar de las personas femeninas. Mas, no hay que olvidar, que todas estas calificaciones y divisiones del delirio, basadas en el contenido del mismo, son harto inseguras e inútiles (1)

El severo psiquiatra marcaría después a nuestro héroe con el estigma de "degenerado", fundándose en la facilidad con la que su singular enamoramiento se convierte en avasallador delirio, y se dedicaría en seguida a investigar las taras hereditarias que habían llevado a Hanold a un tal estado patológico. Pero aquí — y con razón — no le sigue el poeta. Lo que éste desea es aproximar a nosotros al protagonista de su relato, facilitando así nuestra "proyección simpática" (Einfühlung), y con el diagnóstico de "degeneración",

(1) **Realmente, el caso de Norberto Hanold debería ser calificado de delirio histérico y no paranóico, pues faltan en él los signos característicos de la paranoia.**

justificado o no, científicamente, habría de producirse un efecto contrario, quedando el joven arqueólogo separado por completo del núcleo de los hombres normales, y por lo tanto de los lectores. Tampoco las condiciones preliminares, hereditarias y constitucionales del estado de Hanold, preocupan mucho al poeta, que, en cambio, ahonda en el estado de ánimo personal que puede dar origen a un tal delirio.

En una cuestión muy importante es la conducta de Hanold en absoluto diferente de la de los hombres normales. Las mujeres de carne y hueso no presentan para él interés ninguno, pues la ciencia, a cuyo servicio se ha colocado por entero, se ha apoderado de tal interés y lo ha desplazado sobre las mujeres de piedra o de bronce, circunstancia que no debemos considerar como una singularidad indiferente, dado que constituye el dato fundamental que sirve de punto de partida a todo el relato. En efecto, sucede, que una de aquellas muertas figuras femeninas, atrae a sí todo aquel interés erótico al que sólo una mujer viva hubiera tenido derecho, y de este modo aparece el delirio. Ante nuestros ojos se desarrolla luego el proceso por el que merced a una feliz coincidencia queda curada esta perturbación, desplazándose de nuevo, pero inversamente, el interés, o sea desde la piedra hasta la mujer viva. Lo que no nos deja ver el poeta es por qué influencias ha llegado nuestro héroe al estado de apartamiento de la mujer en que desde el primer instante nos lo muestra, y sólo nos indica que tal conducta no queda explicada por su idiosincrasia, que, por lo contrario, entraña una gran parte de necesidad fantástica y — nos atreveríamos nosotros a añadir — erótica. También vemos, más tarde, que en su niñez no huía de otros niños y mantenía una estrecha amistad infantil con una muchachita, mostrándose inseparable de ella, partiendo con ella sus meriendas, forcejeando con ella en sus juegos y dejando que le golpeara y tirara de los pelos. En este apego y esta reunión de la ternura con la tendencia agresiva se exterioriza el inmaturo exotismo de la vida infantil, que durante esta época sólo el médico o el poeta suelen reconocer como tal y cuyos efectos se manifiestan muy posteriormente, pero, entonces, con fuer-

za irreductible. Nuestro autor nos da claramente a entender que ésta y no otra es su propia interpretación de la infantil amistad de Hanold y Zoe, pues hace luego surgir en su héroe, en ocasión apropiada, un repentino interés vivísimo por el andar y la posición de los pies femeninos, interés que tanto la ciencia como las mujeres de la ciudad en que Norberto vive tienen que interpretar como una manifestación de "fetichismo", pero que para nosotros se deriva necesariamente del recuerdo de la infantil compañera. Zoe mostraba ya, seguramente, de niña, aquel paso peculiar en que el pie que quedaba atrás aparecía perpendicular al suelo y apoyado tan solo en las puntas de los dedos, y precisamente por la representación plástica de este andar es por lo que un antiguo bajorrelieve adquiere para Norberto Hanold la inmensa importancia que conocemos. En toda esta derivación del singular fetichismo de Hanold se nos muestra el poeta de completo acuerdo con las opiniones científicas, pues desde A. Binet, todos los investigadores de estas materias atribuímos la génesis del fetichismo a impresiones eróticas de la infancia.

El apartamiento duradero de la mujer produce en el sujeto la aptitud personal para la formación de un delirio, o como diríamos técnicamente la disposición al mismo. Dada esta disposición, el desarrollo de la perturbación anímica comenzará en el mismo momento en que una impresión casual despierte aquellos sucesos infantiles olvidados que, aunque mínima, posean una huella de erotismo: Mas al usar el término "despertar" cometemos una impropiedad, pues el proceso que se verifica realmente en estos casos posee un carácter muy distinto, como hemos de ver al traducir el relato del poeta a la terminología científica de nuestra disciplina psicológica. Norberto Hanold no recuerda, al contemplar la figura del bajorrelieve, haber visto ya en su infantil amiga aquel gracioso andar; no recuerda nada de esto, y sin embargo, todo el efecto que el bajorrelieve ejerce sobre él, reposa en su enlace con aquella impresión infantil. Así, pues, esta impresión deviene activa y comienza, incluso, a motivar efectos, pero no llega a la conciencia, esto es, permanece "inconsciente", como acostumbramos a decir usando un

término ya imprescindible en la psicopatología. Este término y el concepto a que corresponde, quisiéramos verlos libres de las acostumbradas discusiones que todo neologismo y su significado suscitan, tanto entre los filósofos como entre los naturalistas, y que no suelen tener con frecuencia otra significación que la puramente etimológica. Haremos, pues, constar, que con este calificativo de "inconsciente" nos referimos con exclusividad a aquellos procesos psíquicos que, comportándose activamente, no llegan, sin embargo, a la conciencia del sujeto. Si algunos pensadores quisieran negar, como paradójica, la existencia de tal inconsciente, tendríamos que suponer que no habiéndose ocupado jamás de los fenómenos anímicos de este género, seguían aferrados a la errónea creencia de que todo lo anímico que deviene activo e intenso, se hace al mismo tiempo consciente. Tendrían, pues, que aprender lo que nuestro poeta sabe ya a maravilla, esto es, que existen procesos anímicos que a pesar de ser muy intensos y provocar enérgicos efectos, permanecen alejados de la conciencia.

Indicamos antes, que los recuerdos de su infantil camaradería con Zoe se hallan en Hanold en estado de "represión", y ahora los calificamos de recuerdos "inconscientes". Habremos, pues, de aclarar esta relación entre tales dos tecnicismos que, al parecer, hemos empleado como sinónimos. La explicación es harto sencilla. "Inconsciente" es el concepto amplio o general y "reprimido" el especial o restringido. Todo lo que se halla reprimido es inconsciente, pero no de todo lo inconsciente podemos afirmar que se halla en estado de represión. Si, al ver el bajorrelieve, hubiera recordado Hanold el andar de su amiga Zoe, hubiera devenido en él, simultáneamente activo y consciente, un recuerdo antes inconsciente que, de este modo, hubiese demostrado que no se hallaba reprimido. "Inconsciente" es, por lo tanto, un término puramente descriptivo y en diversos aspectos, indeterminado; pudiéramos decir que es un término "estático". En cambio "reprimido" es una expresión "dinámica" que tiene en cuenta el juego de las fuerzas psíquicas y afirma la existencia de un impulso a exteriorizar todos los efectos psíquicos, entre ellos también los del devenir consciente, pero así

mismo la de una fuerza contraria, una resistencia capaz de impedir una parte de estos efectos psíquicos, incluyendo nuevamente los de la percatación por la conciencia. La característica de lo reprimido es, precisamente, que a pesar de su intensidad no logra abrirse camino hasta la conciencia. En el caso de Hanold, se trata, por lo tanto, desde el momento en que ve el bajorrelieve, de un inconsciente reprimido, o sea simplemente de algo reprimido.

En este estado de represión se hallan en Norberto Hanold los recuerdos de su trato infantil con la muchachita del bello andar, pero no es ésta aún la justa interpretación de la situación psicológica. Mientras no tratemos sino de recuerdos y representaciones no habremos pasado de la superficie de la cuestión. Lo único que en la vida anímica tiene un valor son los sentimientos, y toda la importancia de las fuerzas psíquicas reside en su capacidad de hacerlos surgir. Si las ideas sucumben también a la represión, ello es tan solo por su enlace con la producción de sentimientos que deben ser evitados, o más precisamente dicho, la represión recae sobre los sentimientos, pero éstos no nos son perceptibles sino en su enlace con las representaciones. Así, pues, al quedar reprimidos, en Norberto Hanold, los sentimientos eróticos, y dado que su erotismo no conoce o ha conocido otro objeto que, en su niñez, Zoe Bertgang, quedan simultáneamente olvidados todos los recuerdos a la misma referentes. El antiguo bajorrelieve despierta luego este dormido erotismo y hace devenir activos a los recuerdos infantiles, mas a causa de una resistencia existente en Hanold contra el erotismo, no pueden los mismos adquirir eficiencia sino en calidad de inconscientes. Lo que a continuación se desarrolla en su intimidad psíquica no es sino una lucha entre el poder del erotismo y las fuerzas represoras, y aquello que de esta lucha surge al exterior, es un delirio.

Nuestro poeta ha omitido fijar las causas que motivan la represión de la vida amorosa en su héroe, pues la continua abstracción del mismo en su disciplina científica es tan solo el medio del que la represión se sirve para lograr sus fines. El médico tendría que profundizar más en este punto, aunque quizá no consiguiese mayores resultados. Lo que, en

cambio, no ha dejado Jensen de exponer con todo acierto — y ya hemos acentuado antes la importancia de este hecho y la admiración que nos producía — es cómo el erotismo reprimido surge de nuevo precisamente de entre los mismos medios puestos al servicio de la represión. Como era debido, es una obra del arte antiguo, una figura escultórica femenina, lo que arranca a nuestro arqueólogo de su apartamiento del amor y le advierte la obligación de satisfacer a la vida la deuda que desde nuestro nacimiento pesa sobre nosotros.

Las primeras manifestaciones del proceso estimulado en Hanold por la contemplación del bajorrelieve son fantasías que giran en derredor de la persona en él representada, la cual se le muestra como algo "actual" en el sentido de haber reproducido el artista, "del natural", la viva figura de una mujer a la que hubiera visto a su paso por la calle. Continuando luego sus imaginaciones, da a la muchacha de la escultura el nombre de "Gradiva", formándolo a semejanza del apelativo que designaba al dios de la guerra dirigiéndose al combate — Mars Gradivus — y poco a poco, va dotándola de una detallada personalidad. Tiene que ser hija de un hombre considerable, quizá de un "patricio" que desempeñase un cargo religioso ligado al "culto" de una divinidad; su rostro posee rasgos que revelan su origen "griego", y por último, su apacible serenidad la hace incompatible con el bullicio de la populosa metrópoli romana. De este modo, llega el arqueólogo a completar la imagen de la muchacha que sirvió de modelo al bajorrelieve y la sitúa en la tranquila Pompeya en donde se la figura cruzando las calles con su paso singular, por encima de las grandes hiladas de piedras destinadas a facilitar el tránsito de los peatones. Estos rendimientos de la fantasía de Hanold se nos muestran harto arbitrarios, pero, al mismo tiempo, inocentes y nada equívocos. Todavía, más adelante, cuando de estas imaginaciones surge por vez primera un impulso a la acción, esto es, cuando el arqueólogo, obsesionado por el problema de si aquel gracioso andar puede o no hallarse en la realidad, comienza a observar a las mujeres que en su camino encuentra, mirando con toda atención el movimiento de los pies femeninos;

todavía — repetimos — queda encubierta esta actividad por motivos científicos en él conscientes, como si todo su interés por la figura estatuaria de Gradiva se fundara en sus estudios profesionales de Arqueología. Claro es que las mujeres que con él se cruzan y a las que toma como objetos de su investigación tienen que interpretar de un modo muy distinto, groseramente erótico, su singular conducta y nosotros no podemos por menos de concederle la razón. Mas, para nosotros, no cabe duda que Hanold ignora tan en absoluto los motivos de su investigación como el origen de sus fantasías sobre la Gradiva. Estas últimas son, como después descubrimos, reminiscencias de sus recuerdos y transformaciones y deformaciones adoptadas por los mismos, después de haber intentado sin éxito abrirse paso, en forma no modificada, hasta la conciencia. El supuesto juicio crítico concebido por Norberto de que la estatua representaba algo "actual", no es sino una sustitución de su conocimiento de que aquel paso tan lleno de graciosa elegancia era la característica de una contemporánea suya a la que conocía ha largos años y que en la época "presente" andaba así por las calles. Tras de la impresión de que la figura estaba copiada "del natural" y la fantasía del origen heleno de Gradiva se esconde el recuerdo del nombre Zoe, que, en griego, significa "vida". Gradiva es — como el mismo Hanold nos lo dice al alcanzar su total curación — una buena traducción latina del germánico apellido Bertgang, que significa tanto como "la que esplende al avanzar". Los detalles fantásticos sobre la personalidad del padre de Gradiva, proceden del conocimiento de que Zoe Bertgang es hija de un reputado profesor de la Universidad, empleo que puede sin gran violencia traducirse a lo antiguo por el desempeño de un elevado cargo religioso. Por último, si la fantasía de Hanold sitúa a Gradiva en Pompeya, no es porque como él cree "lo exige así su apacible y sereno continente", sino porque no halla, dentro de algo que tenga una relación con su ciencia arqueológica, ninguna mejor analogía con aquel su singular estado en el que por un oscuro atisbo percibe vagamente los recuerdos de su amistad infantil. Habiéndose servido del pasado clásico para encubrir algo tan próximo a él como su propia infancia,

el sepultamiento de Pompeya, en el que las cenizas del Vesubio hacen desaparecer todo un pasado, pero al mismo tiempo, lo conservan, constituye una excelente analogía con la "represión", de la que Hanold tiene conocimiento por una percepción que pudiéramos calificar de "endopsíquica".

"Me decía a mí misma que no dejaría de desenterrar aquí, por mi cuenta, algo interesante. Pero lo cierto es que el descubrimiento que en realidad he hecho... ni siquiera había cruzado por mi pensamiento". Y más adelante habla Zoe de "su amigo de la infancia al que podía decirse que había desenterrado de entre las cenizas de Pompeya".

De este modo, hallamos ya en los primeros rendimientos de las fantasías y de los actos que el delirio inspira a Hanold, una doble determinación, pues podemos derivarlos de dos distintas fuentes. Una de estas determinaciones es la que Hanold supone y de la que tiene perfecta conciencia. La otra, inconsciente en él, es la que se nos revela, al examinar sus procesos psíquicos. Derívase la primera, en su totalidad, del círculo de representaciones de la ciencia arqueológica, y en cambio, la segunda, procede de los recuerdos infantiles reprimidos, puestos en actividad en Hanold y de los impulsos sentimentales con ellos enlazados. Por último, la determinación consciente es como superficial y encubre por completo a la otra, que se esconde tras de ella. Pudiera decirse que la motivación científica sirve de pretexto a la erótica inconsciente y que la ciencia se ha puesto por entero al servicio del delirio. Pero no debe olvidarse que la determinación inconsciente no puede llevar a cabo más que lo que, simultáneamente, consienta la científica. Los síntomas del delirio — fantasías y actos — no son otra cosa que transacciones entre las dos corrientes anímicas opuestas, y en una transacción se satisface siempre una parte de las exigencias de cada uno de los contendientes, pero también cada uno de ellos tiene que renunciar una parte de lo que quería conseguir. Allí donde llega a constituirse una transacción es que ha habido una lucha, que en este caso, es el conflicto que ya descubrimos entre el erotismo reprimido y los poderes que en tal estado lo mantienen. Una vez surgido el delirio, este conflicto puede muy bien no terminar jamás. Ataque y resis-

tencia se renovarán tras de cada formación transaccional y ninguna de éstas llegará a ser considerada suficiente. Esto lo sabe también nuestro poeta y por ello deja que en su héroe domine siempre, durante este estadio de la perturbación, un sentimiento de insatisfacción y un singular desasosiego que son garantías y anticipaciones de nuevos síntomas del delirio.

Estas importantes singularidades, o sea la doble determinación de fantasías y decisiones y la formación de pretextos conscientes para la ejecución de actos cuya motivación depende, en su mayor parte, de lo reprimido, nos saldrán al paso en páginas más avanzadas de este estudio, con mayor frecuencia y quizá mayor claridad que hasta ahora, pues el poeta se sirve de ellas con todo acierto para exponer el carácter principal y constante de los procesos anímicos patológicos.

El delirio de Norberto Hanold recibe un nuevo impulso con un sueño que no hallándose motivado por ningún nuevo suceso, parece proceder en su totalidad de su vida anímica, en pleno conflicto. Mas antes de examinar si el poeta muestra, como esperamos, una profunda comprensión de los sueños, en la construcción de aquellos que atribuye al protagonista de su obra, debemos preguntarnos qué es lo que la Ciencia opina de sus hipótesis sobre la génesis de un delirio y cuál es la posición que la misma adopta frente al papel desempeñado por la represión y por lo inconsciente y frente al conflicto psíquico y la formación de transacciones. Queremos, pues, averiguar, en concreto, si la exposición poética de la génesis de un delirio puede ser aprobada por la crítica científica.

La respuesta, quizá inesperada, a estas interrogaciones, es la de que, desgraciadamente, sucede todo lo contrario: la Ciencia es la que queda vencida por la creación del poeta. Entre las condiciones preliminares, hereditarias y constitucionales y las creaciones del delirio, que aparecen ya como algo totalmente acabado, deja la Ciencia una considerable solución de continuidad, que en la concepción poética no existe. La Ciencia no sospecha siquiera la importancia de la represión, no reconoce que para el esclarecimiento de los fe-

nómenos psicopatológicos se precisa en absoluto de lo inconsciente y no busca el fundamento del delirio en un conflicto psíquico ni tampoco considera los síntomas del mismo como una formación de transacciones. ¿Así, pues, el poeta se hallará aislado frente a toda la Ciencia? No, por cierto; las cosas no llegan hasta tal punto, siempre que se permita al autor de estas líneas contar sus propios trabajos entre los de orden científico, pues desde hace largos años — y hasta la última época casi solitariamente (1) — defiende todas aquellas teorías que aquí ha extraído de la obra de Jensen y ha expuesto en términos de su tecnicismo profesional. Con particular minuciosidad hemos señalado, como condición individual de la perturbación psíquica en aquellos estados conocidos con los nombres de histeria y obsesión, la represión de una parte de la vida instintiva y de las representaciones correspondientes al instinto reprimido, teoría que luego hemos aplicado asimismo, a algunas formas del delirio (2). El problema de si los instintos que deben ser tenidos en cuenta en esta causación son siempre componentes del instinto sexual o pueden también ser de diferente género no atañe para nada al análisis de la "Gradiva", pues en el caso elegido por el poeta, es seguro que no se trata sino de la represión del sentimiento erótico. Los puntos de vista del conflicto psíquico y de la formación de síntomas por transacciones entre las dos corrientes anímicas en lucha, han sido deducidos por nosotros de la observación directa y el tratamiento médico de casos patológicos, observación a la que lo mismo hubiéramos podido someter al personaje creado por Jensen (3). La atribución de los rendimientos patológicos de las enfermedades nerviosas y especialmente de las histéricas, al poder de pensa-

(1) Véase la obra de Bleuler, titulada: Affektivitaet, Suggestibitaet, Paranoia" y los "Diagnostische Assoziationstudien" de C. G. Jung. Zurich, 1906.—(En la fecha de esta segunda edición de nuestro estudio sobre la obra de Jensen —1912— debemos rectificar los conceptos supradichos. El "movimiento psicoanalítico" por nosotros estimulado, ha alcanzado ya una extraordinaria difusión y su importancia crece aún de día en día).

(2) Cf. nuestra "Colección de ensayos sobre Neurología" 1.ª Serie.

(3) Véase, en efecto, nuestro análisis de su histeria en la segunda serie de la "Colección de ensayos sobre Neurología".

mientos inconscientes, fué efectuada, antes que por nosotros, por P. Janet, discípulo del gran Charcot y luego con nuestra colaboración por el doctor J. Breuer, de Viena (1).

Cuando en los años siguientes al de 1893, nos entregamos a tales investigaciones sobre la génesis de las perturbaciones anímicas, no se nos había ocurrido, ciertamente, buscar en la obra de los poetas una confirmación de los resultados que obteníamos y, por lo tanto, fué muy grande nuestra sorpresa cuando al leer la "Gradiva", publicada en 1903, vimos que el autor basaba su creación en aquellos mismos datos que nosotros suponíamos alumbrar por vez primera de las fuentes de la experiencia médica. ¿Cómo pudo entonces el poeta, llegar a idéntico conocimiento que el médico o, por lo menos, a conducirse como si dicha identidad existiera?

Dijimos antes, que el delirio de Norberto Hanold recibía un nuevo impulso merced a un sueño que tiene una noche, en la época en que se halla dedicado a buscar por las calles de su ciudad una mujer cuyo paso semeje el de su Gradiva. El contenido de este sueño puede exponerse en pocas palabras. El durmiente se encuentra en Pompeya el día preciso en que la ciudad es sepultada por las cenizas y lavas del Vesubio. Comparte las angustias de los aterrorizados habitantes, pero no corre por sí mismo peligro alguno. De repente ve pasar a Gradiva y se da cuenta, hallándolo por completo natural, de que siendo Gradiva pompeyana, vive en su ciudad natal y "sin que él lo hubiese sospechado, en la misma época que él". Sintiendo el peligro que la amenaza, la grita como para prevenirla y ella vuelve por un instante su rostro. Pero sin parar mientes en Hanold, sigue adelante, reclinándose sobre la escalinata del templo de Apolo y siendo enterrada allí por la lluvia de cenizas, después que su rostro ha palidecido como si se convirtiera en mármol hasta parecer por completo el de una estatua. Al despertar Norberto de su sueño supone que el ruido de la populosa calle a la que da su alcoba es lo que él ha creído en su alucinación onírica los gritos de auxilio de los habitantes de Pompeya

(1) Cf. Breuer y Freud, "Estudio sobre la histeria", 1895. Todas estas obras formarán parte de la presente colección.—N. del T.

y el rugir del mar embravecido. Largo tiempo después de despertar le obsesiona aún el sentimiento de haber vivido realmente aquello que ha soñado, y la convicción de que Gradiva vivió en Pompeya y murió en el día funesto de la catástrofe, permanece como un resto de aquel sueño, en calidad de nuevo agregado de su delirio.

Menos fácil es averiguar lo que el poeta se proponía con este sueño y lo que le ha llevado a ligar precisamente con un fenómeno onírico el desarrollo del delirio. Laboriosos investigadores han reunido ejemplos bastantes de cómo la perturbación mental se enlaza a los sueños y surge de ellos (1) y también en las vidas de hombres sobresalientes se no relata que sueños que tuvieron, crearon en ellos impulsos a hechos importantes y motivaron enérgicas decisiones. Pero nuestra comprensión no avanza grandemente por tales analogías. Permanezcamos, pues, en nuestro caso, limitándonos al sueño atribuído por el poeta al arqueólogo Norberto Hanold y busquemos los puntos de contacto que él mismo habrá de tener con la totalidad del relato si es que no lo hemos de considerar como un innecesario adorno de la trama novelesca.

Quizá, al llegar a este punto, afirmen nuestros lectores que el tal sueño es fácilmente explicable, pues se trata simplemente de una pesadilla motivada por el ruido que hasta la alcoba llega y que el arqueólogo, obsesionado por su Gradiva pompeyana, transforma nada menos que en el clamor de la catástrofe que sepultó a la antigua ciudad. Dado el general desprecio en que se tienen los rendimientos del sueño, se suele limitar el intento de explicarlos a buscar un estímulo exterior que pueda haber provocado una parte de su contenido. Así, pues, en nuestro caso, el estímulo externo, provocador del sueño sería aquel mismo ruido que luego despierta al durmiente. Con esto quedaría resuelto lo referente al sueño de Hanold y satisfecha la curiosidad que en nosotros hubiese hecho surgir. Unicamente nos falta una razón para suponer que la ciudad se mostraba más ruidosa aquella mañana que de costumbre. Pero no tenemos dato

(1) Sancte de Sanctis. Los sueños, 1901.

alguno para sospecharlo ni tampoco el poeta nos facilita el camino comunicándonos, por ejemplo, que Hanold había dormido aquella noche, contra su costumbre, con la ventana abierta; no existiendo ninguno de estos datos y no siendo una pesadilla cosa tan fácilmente explicable, no podemos dar por satisfecha nuestra curiosidad con la solución que precede.

La relación con un estímulo sensorial exterior no es nada esencial para la formación de un sueño. El durmiente, puede no tener en cuenta para nada tal estímulo, puede ser despertado por él sin antes haber formado con él ningún sueño, y puede también entretejerlo en un sueño, como sucede en el caso que ahora examinamos, cuando, por otros motivos cualesquiera, lo cree conveniente. Además, existen numerosos sueños en los que no es posible hallar una tal determinación por un estímulo exterior que llega hasta los sentidos del durmiente. Vemos, pues, que debemos buscar el esclarecimiento del sueño por otros caminos.

Quizá hallemos esta explicación en la huella que el sueño deja en la vida despierta de Hanold. Hasta aquel momento, su idea de que Gradiva era natural de Pompeya no había pasado de ser una fantasía suya. Pero después de su sueño se convierte tal hipótesis en una convicción, a la que se añade la certeza de que la bella muchacha fué víctima de la catástrofe que en el año 79 sepultó a la ciudad. Este progreso del delirio aparece acompañado de melancólicos sentimientos que constituyen algo como un eco de la angustia de la pesadilla. Tal nuevo dolor por la Gradiva no acaba de parecernos comprensible, pues aunque se hubiera salvado de la catástrofe de Pompeya, no por eso dejaría de haber pagado, hace muchos siglos, su tributo a la muerte. Así, pues, tampoco aquí hallamos camino alguno que nos pueda llevar a un esclarecimiento. De todos modos, haremos constar el hecho de que con el impulso que el delirio extrae de este sueño se enlaza una acentuación sentimental intensamente dolorosa.

Mas nuestras dudas no se aclaran con esto lo más mínimo. Este sueño no se explica, pues, por sí mismo y tendremos que decidirnos a recurrir a nuestra "Interpretación

de los sueños" y aplicar al que ahora nos ocupa, las reglas que en esta obra se prescriben para hallar el sentido de los fenómenos oníricos.

Una de tales reglas es la de que todo sueño se halla enlazado a las actividades que el sujeto desarrolló durante el día inmediatamente anterior. El poeta parece indicar que ha seguido esta norma al enlazar directamente el sueño con las investigaciones de Hanold sobre el andar femenino. Mas tales investigaciones no significan en el fondo otra cosa que la busca de la Gradiva, a la que habrá de reconocer en su característico paso. De este modo, el sueño contendría una indicación del lugar en el que podrá Norberto hallar a su Gradiva. Y en realidad contiene tal indicación, pues se la muestra en Pompeya; pero esto no es ninguna novedad para nosotros.

Otra regla de la interpretación de los sueños nos dice, que cuando después de alguno de ellos se mantiene viva por un tiempo desacostumbrado, nuestra creencia en las imágenes oníricas, de modo que no podemos llegar a arrancarnos por completo del sueño, no debemos considerar este fenómeno como un error de juicio provocado por la intensidad de tales imágenes, sino como un acto psíquico independiente, equivalente a la afirmación de que una parte del contenido de nuestro sueño constituye un fiel reflejo de la realidad y que, por lo tanto, obraremos con cordura prestándole completa fe. Si estas dos reglas son ciertas, el sueño de Hanold habrá de contener una indicación real y verdadera sobre la residencia de la buscada Gradiva. Veamos ahora si aplicando a dicho sueño tales reglas interpretativas obtenemos un resultado que presente un sentido admisible.

Así es, en efecto. Lo que sucede es que este sentido se halla de tal manera disfrazado, que a primera vista resulta difícil de reconocer. Hanold averigua en su sueño que Gradiva habita en una ciudad y vive en la misma época que él, cosas ambas que resultan verdaderas aplicadas a Zoe Bertgang, salvo que, en el sueño, no es tal ciudad aquella en que ella y Hanold viven, sino Pompeya, y que la época no es el presente sino el año 79 de nuestra era. Los datos reales han sufrido, pues, una desfiguración por desplazamiento.

En lugar de situar a la Gradiva en el "presente", traslada el sueño a Hanold a un lejano pretérito. Mas lo que de esencial y nuevo indica el fenómeno onírico es que "Hanold vive en el mismo lugar y en la misma época que la mujer a la que busca". ¿Para qué, entonces la desfiguración y el disfraz que han de engañar sobre el sentido real del sueño y sobre su verdadero contenido, tanto al sujeto del sueño como a nosotros mismos? Afortunadamente, poseemos ya los medios de dar a esta interrogación una satisfactoria respuesta.

Recordemos todo aquello que sobre la naturaleza y el origen de las fantasías, en su calidad de precursoras del delirio, hemos dicho hasta aquí, o sea, que son sustituciones y ramificaciones de recuerdos reprimidos a los que una resistencia impide llegar intactos a la conciencia, pero que consiguen abrirse paso hasta ella, eludiendo la censura por medio de modificaciones y deformaciones que los hacen irreconocibles. Una vez llevada a cabo esta transacción, quedan convertidos dichos recuerdos, en fantasías, cuyo sentido interpretará erróneamente el sujeto dejándose llevar por la influencia de la corriente psíquica dominante. Representémonos ahora a las imágenes oníricas como creaciones delirantes fisiológicas del hombre, o sea, como los resultados transaccionales de aquella lucha entre lo reprimido y lo dominante que existe con seguridad en todo individuo, aun en los de mayor salud anímica. Siendo así, deberemos considerar a dichas imágenes como algo desfigurado, tras de lo cual ha de buscarse algo no desfigurado, pero repulsivo, en cierto sentido, del mismo modo que detrás de las fantasías de Hanold buscamos y hallamos sus recuerdos reprimidos. La dualidad que de este modo descubrimos quedará expresada diferenciando aquello que del sueño recuerda el sujeto al despertar, de lo que constituía el fundamento del mismo antes de la desfiguración por la censura, y dando a lo primero el nombre de "contenido manifiesto" y a lo segundo el de "ideas latentes" del fenómeno onírico. Interpretar un sueño equivaldrá, por lo tanto, a sustituir el contenido manifiesto por las ideas latentes, deshaciendo la desfiguración a que dichas ideas han tenido que someterse ante la censura de la resistencia. Aplicando estas reglas al sueño que nos ocupa, hallamos que la idea latente del mis-

mo tiene que ser como sigue: "La muchacha que posee aquel bello andar que buscas vive realmente en la misma ciudad que tú". Pero en esta forma no podía esta idea hacerse consciente, pues tropezaba con el obstáculo de que una fantasía había establecido, como resultado de una anterior transacción, que Gradiva habitaba en Pompeya. Por lo tanto, si el hecho real de la simultaneidad del lugar y tiempo había de ser expresado, no quedaba otro camino que admitir la desfiguración siguiente: "Tú vives en Pompeya en la misma época que Gradiva", y ésta es entonces la idea que el contenido manifiesto del sueño dramatiza y muestra como una realidad vivida en presente.

Sólo en muy raros casos en un sueño la exposición o como pudiéramos decir, la escenificación, de una única idea; la mayor parte de ellos exponen toda una serie de las mismas en complicada trama. De este modo, podemos extraer aún, del sueño de Hanold, otro de los componentes de su contenido, fácilmente reconocible a través de su desfiguración y que, por lo tanto, nos revela la idea latente a la que representa. Es éste un fragmento del sueño, que refleja fielmente la realidad. Antes de quedar enterrada bajo la lluvia de cenizas va convirtiéndose Gradiva, poco a poco, en estatua, ante los ojos de Hanold, metamorfosis que no es sino una significativa y poética exposición del proceso verdadero. Hanold había trasladado su interés desde la mujer viva a la estatua, esto es, la mujer amada se le había convertido en la pétrea figura de un bajorrelieve. Las ideas latentes de este fragmento del sueño, que tienen que permanecer inconscientes, desean llevar a cabo la transformación inversa de esta figura en la mujer viviente, y su sentido aproximado será como sigue: "Si te interesas por el relieve de la Gradiva es tan sólo porque te recuerda a Zoe, presente y viva en tu misma ciudad". Pero si esta idea se hiciese consciente, traería consigo el término del delirio .

Vistos los resultados que anteceden ¿habremos de continuar sustituyendo en igual forma, para alcanzar la interpretación deseada, cada uno de los fragmentos del contenido manifiesto del sueño, por ideas inconscientes? Creemos que sí, pues en la interpretación de un sueño verdaderamente soña-

no no deberíamos eludir esta labor si queríamos obtener un satisfactorio resultado. Además, en tal caso, tendría el sujeto que coadyuvar a nuestro análisis comunicándonos todas sus asociaciones a cada uno de los elementos de su sueño. Claro está que tales requisitos no pueden ser cumplidos en un ente de ficción creado por el poeta; pero de todos modos, no podemos contentarnos con la labor verificada hasta aquí, pues nos queda todavía por someter a interpretación el contenido principal del sueño de Hanold.

Este sueño es, desde luego, una pesadilla o sueño de angustia. De contenido temeroso, hace experimentar al sujeto sensaciones de angustia y deja tras de sí, como resto, dolorosos sentimientos. Esta circunstancia complica considerablemente nuestra labor aclaratoria y nos obliga a recurrir más de lo que esperábamos a nuestra teoría sobre la interpretación de los sueños, la cual nos advierte ante todo, que no debemos caer en el error de derivar la angustia que en un sueño sentimos, del contenido del mismo, dando a éste, equivocadamente, igual categoría que a un contenido de representaciones de la vida despierta. En segundo lugar, nuestro arte interpretativo nos llama la atención sobre las muchas veces que soñamos cosas espantosas sin experimentar por ello la menor sensación de angustia. Lo que sucede es que la verdadera esencia de estos sueños es muy distinta de lo que generalmente se supone. La angustia de la pesadilla corresponde a un afecto sexual, a una sensación libidinosa, como, en general, toda angustia nerviosa, y surge de la libido, por el proceso de la represión. En la interpretación del sueño habrá, pues, que sustituir la angustia por la excitación sexual. La angustia surgida de este modo, ejerce—no siempre, mas sí con gran frecuencia—una acción seleccionadora sobre el contenido del sueño y lleva a éste elementos que la interpretación consciente y equivocada del sueño considera apropiados para producir la sensación angustiosa. Mas, como ya antes hemos advertido, no es esto lo que siempre sucede, pues existen muchas pesadillas cuyo contenido no es nada temeroso y en las que, por lo tanto, no puede explicarse la sensación de angustia por la percatación de algo horrorizante.

Sé que esta explicación de la angustia en el sueño pa-

rece harto extraña y no encuentra fácil aceptación; pero creo es la única acertada y, por lo tanto, he de aconsejar a mis lectores que traten de familiarizarse con ella. No dejaría de ser curioso que ya el sueño de Hanold aquí examinado pudiese esclarecerse aplicando a él esta hipótesis sobre la angustia onírica. Diríamos entonces que el anhelo erótico del joven arqueólogo entraba en actividad en él nocturnamente, realizando un enérgico esfuerzo para llevar a su conciencia el recuerdo de la amada y arrancarle así del delirio, pero al experimentar una nueva repulsa se transformaba en angustia, la cual, a su vez, llevaba al contenido del sueño las terribles imágenes que le suministraba la erudición histórica del durmiente. De este modo quedaba el real contenido inconsciente del sueño—la amorosa añoranza de la olvidada Zoe—transformado en el contenido manifiesto que hace presenciar al durmiente la catástrofe de Pompeya y la muerte de Gradiva.

Creemos que hasta aquí resulta admisible nuestra interpretación. Pero pudiera pretenderse que si las ideas latentes de este sueño poseen el carácter de deseos eróticos, habrá de ser posible señalar también en el contenido manifiesto del mismo algún indicio de dicho carácter. Quizá un detalle posterior de la poética narración pueda suministrarnos claramente un tal indicio. En el primer encuentro de Hanold con la supuesta Gradiva recuerda el arqueólogo su sueño y dirige a la aparición el ruego de que se recline en la escalinata como entonces la había visto hacer (1). Mas al oír la extraña demanda se levanta indignada la joven y se aleja de su singular interlocutor a través de cuyas palabras, inspiradas por el delirio, ha adivinado un incorrecto deseo erótico. A mi juicio, debemos hacer nuestra esta interpretación de Zoe-Gradiva, y considerarnos satisfechos con la indicación que nos proporciona sobre el carácter erótico de uno de los componentes del sueño manifiesto de Hanold, pues creemos

(1) Gradiva, pág. 70: No, hablado no. Pero te llamé cuando te echaste a dormir y estuve a tu lado—tu rostro era tan serenamente bello como si fuese de mármol. Te lo ruego—reclínate de nuevo sobre la gradería.

que tampoco en un sueño real podríamos exigir una exposición más precisa de los deseos eróticos latentes.

Por todo lo que antecede, vemos que aplicando al primero de los sueños de Hanold nuestras reglas interpretativas hemos conseguido llegar a la perfecta comprensión de los principales rasgos del mismo y hallar su enlace lógico con el resto del novelesco relato. Habremos, pues, de suponer, que el poeta ha creado el sueño de su protagonista ciñéndose a tales reglas y sólo podremos ya preguntarnos por qué razón introduce en su obra tal sueño como motivación de un nuevo desarrollo del delirio del arqueólogo. A nuestro juicio también esto constituye un ingenioso acierto de Jensen y un fiel reflejo de la realidad, pues sabemos que en los casos patológicos reales se enlaza frecuentemente la formación de un delirio con un sueño del sujeto. Además, después de nuestro esclarecimiento de la esencia de los sueños, no necesitamos ver un nuevo problema en esta circunstancia. El sueño y el delirio proceden de la misma fuente, esto es, de lo reprimido, y el sueño es, por decirlo así, el delirio fisiológico del hombre normal. Antes de que lo reprimido haya devenido lo suficientemente fuerte para imponerse en la vida despierta, en calidad de delirio, puede haber logrado su primer victoria aprovechando las más favorables condiciones ofrecidas por el reposo nocturno, para surgir en forma de sueño de duradero efecto. Durante el reposo nocturno, la depresión de la actividad psíquica trae consigo la de la energía de la resistencia que los poderes psíquicos dominantes oponen a lo reprimido. Esta depresión es la que hace posible la formación de sueños, los cuales constituyen para nosotros el mejor acceso al conocimiento de lo anímico inconsciente. Al volver a constituirse las cargas psíquicas de la vida despierta y desaparecer por lo tanto el fenómeno onírico, lo inconsciente pierde de nuevo el terreno conquistado durante el reposo.

III

La obra de Jensen nos ofrece todavía otro sueño, cuya interpretación, encaminada a mostrar su coherencia con el conjunto de procesos que constituyen la vida anímica del protagonista, presenta un interés aún mayor que la del anteriormente analizado. Pero adelantaríamos muy poco abandonando el hilo de la poética narración para entrar directamente en el examen de dicho sueño, pues todo aquel que quiera interpretar lo soñado por otra persona no puede por menos de ocuparse con el mayor detalle posible de los sucesos vividos por la misma, tanto en su vida interior como en la de relación social. Será, por lo tanto, mejor continuar como hasta ahora, ciñéndonos al desarrollo del relato y comentándolo con nuestras glosas.

La nueva creación del delirio, referente a la muerte de Gradiva en el sepultamiento de Pompeya, el año 79, no es la única consecuencia del primer sueño por nosotros analizado. Inmediatamente después del mismo decide Hanold emprender un viaje a Italia, y llevando a la práctica su decisión, se encuentra a los pocos días en Pompeya. Pero antes de que esta resolución se le imponga, tiene una singular aventura. Hallándose asomado a la ventana de su cuarto, cree ver pasar por la calle una figura femenina semejante en un todo a la Gradiva. Sin darse cuenta de que se halla a medio vestir, sale de su casa en pos de ella, pero el asombro y la burla de los transeúntes, le obligan a retornar sin haber conseguido su propósito. De nuevo en su habitación, los trinos de un canario, cuya jaula cuelga en una ventana de la casa frontera,

le sugieren la idea singular de que también él es un prisionero ansioso de libertad, y el viaje a Italia queda decidido y es emprendido inmediatamente.

El poeta ha cuidado de arrojar una clara luz sobre este viaje de su héroe, llegando hasta hacer que el mismo Harold se dé cuenta parcial de los íntimos procesos que lo motivan. Claro es, que en un principio intenta justificar ante sí mismo su decisión con un pretexto científico, pero no logra engañarse por mucho tiempo. Sabe muy bien "que el impulso a emprender aquel viaje había sido determinado en él por una sensación indefinible." Un singular desasosiego hace que nada le satisfaga, y le lleva de Roma a Nápoles y de aquí a Pompeya, sin que tampoco en este último lugar logre encontrarse a gusto. La necedad de los jóvenes matrimonios en viaje de novios le irrita sobre manera y las moscas que pueblan los hoteles de Pompeya exacerban, con su pegajosa obstinación, su constante malhumor. Finalmente, acaba por comprender que "su disgusto no depende tan sólo de circunstancias exteriores, sino que tiene, en parte, un origen íntimo". Se da cuenta de su sobreexcitación y siente "que se halla malhumorado porque le falta algo, sin que pueda precisar el qué. Y este malhumor lo va llevando él consigo a todas partes". En tal estado de ánimo llega a rebelarse incluso contra la ciencia arqueológica, su dueña y señora. Durante su primer paseo, bajo el ardiente sol del mediodía, por entre las ruinas de Pompeya, siente que "no solo ha huído de él toda su ciencia sino que no tiene el menor deseo de volverla a hallar, pues su recuerdo de ella es lejanísimo, como pudiera ser el de una de esas viejas parientes, momificadas y tediosas, a las que se considera como los seres más inútiles y coriáceos de la tierra".

Dando vueltas a estos desasosegados y confusos pensamientos, halla de pronto, en el momento en que por vez primera ve andar a Gradiva entre las ruinas de la antigua ciudad, la solución de uno de los problemas referentes a su viaje. En este instante llega a darse cuenta "de algo de que hasta el momento no había tenido conciencia. Si, aun ignorando el impulso interior que le había decidido a emprender el viaje, había partido para Italia, y sin detenerse en Roma ni en

Nápoles, había llegado hasta Pompeya, era con el propósito de buscar en esta ciudad las huellas de su Gradiva. Y precisamente las huellas en el propio y estricto sentido de la palabra, pues el característico paso de la fantástica beldad debía de haber dejado una impronta inconfundible en la ceniza de las calles pompeyanas".

La minuciosidad con que el poeta expone todo lo referente a este viaje ha de invitarnos a esclarecer su relación con el delirio del protagonista y a precisar su significado e importancia dentro del conjunto de sucesos que la poética narración nos ofrece. El tal viaje obedece a motivos que el sujeto mismo desconoce al principio y sólo más tarde logra hallar motivos que el poeta califica directamente de "inconscientes". Estas circunstancias constituyen un fiel reflejo de la realidad, pues ni siquiera es necesario hallarse presa de un delirio, para obrar de tal modo. Constituye, en efecto, un hecho muy corriente, aun en personas de salud normal, el engañarse sobre los motivos de los propios actos y no percatarse de los mismos sino a posteriori, en aquellos casos en que un conflicto entre varias corrientes sentimentales facilita tal confusión. Así, pues, el viaje de Hanold no obedece desde el primer momento sino a una tendencia favorecedora de su delirio, que le lleva a Pompeya para continuar allí su apasionada busca de Gradiva. Ya hemos visto y recordamos ahora, que antes e inmediatamente después del sueño se hallaba el arqueólogo entregado por completo a tal actividad inquisitiva y que el sueño mismo no era sino una respuesta, ahogada por su conciencia, a la interrogación de cuál pudiera ser el paradero de Gradiva. Mas un indeterminado poder, cuya naturaleza ignoramos por el momento, impide al principio el acceso a la conciencia del propósito inspirado por el delirio, de manera que la motivación consciente del viaje se ve forzada a basarse en insuficientes pretextos que de tiempo en tiempo tienen que ser renovados. El poeta nos plantea aquí un nuevo problema, haciendo sucederse como casualidades faltas de toda íntima conexión, el sueño, el paso de la supuesta Gradiva ante la casa de Hanold y la decisión al viaje bajo la influencia ejercida sobre el ánimo del arqueólogo por el canto del canario.

Con ayuda de las aclaraciones que hallamos después en las palabras de Zoe Bertgang llegamos a la comprensión de esta obscura parte del relato. La mujer que Hanold vió pasar desde su ventana y a la que hubiera podido alcanzar en seguida, era verdaderamente el vivo original de la Gradiva escultórica, la propia Zoe, su vecina. El dato contenido en el sueño—"ella vive actualmente y en la misma ciudad que tú" —hubiera, pues, podido recibir una evidente confirmación que habría acabado con la interior resistencia del joven. Por otra parte, el canario cuyo canto inspira a Hanold la idea de partir, pertenecía a Zoe, y su jaula se hallaba colgada en su ventana, frente a la casa de nuestro héroe. Este, que según la dolida acusación de la muchacha poseía el don de la "alucinación negativa" o sea el arte de no ver ni reconocer a las personas que ante él se hallaban, tiene desde un principio que poseer el conocimiento inconsciente de todas estas circunstancias que a nosotros nos son reveladas mucho después. Los signos de la proximidad de Zoe, o sea, su paso por la calle y el canto de su canario tan cerca de la ventana del arqueólogo, refuerzan el efecto del sueño de Hanold, el cual, ante esta situación, tan peligrosa para su resistencia contra el erotismo, emprende la fuga. El viaje corresponde, pues, a una enérgica movilización de tal resistencia, contra el ataque que el anhelo erótico lleva a cabo en el sueño, y a un intento de fuga ante la amada corpórea y presente. Prácticamente significa una victoria de la represión, que esta vez predomina en el delirio, como antes predominaba el erotismo en la actividad investigadora de Hanold sobre el andar femenino, inspirada también por la delirante perturbación. Pero a través de todas estas oscilaciones de la lucha se conserva siempre la naturaleza transaccional de los resultados. La huída a Pompeya que ha de apartar a Hanold de Zoe, la Gradiva viviente, le conduce por lo menos a su sustitución, la Gradiva muerta. El viaje es emprendido ciertamente en contra de las ideas latentes, pero en cambio, sigue el itinerario marcado por el contenido manifiesto del sueño. De este modo, triunfa siempre el delirio en cada nueva lucha entre el erotismo y la resistencia.

Esta interpretación del viaje de Hanold como una fuga

ante el amoroso anhelo que hacia la amada—tan cercana—va despertando en él, es la única que se armoniza con sus estados de alma durante su estancia en Italia. La repulsa del erotismo, dominándole por completo, se manifiesta en su horror a los jóvenes matrimonios en viaje de novios. Un corto sueño que tiene durante su estancia en un "albergo" de Roma y que es motivado por el tierno diálogo nocturno de una de estas parejas, oído a través del delgado tabique de su habitación, arroja a posteriori una viva luz sobre las tendencias eróticas de su primer sueño. En este otro se ve trasladado de nuevo a Pompeya y también en el día de la erupción vesubiana, circunstancias que nos revelan su enlace con aquel primero, que ha continuado ejerciendo sobre el sujeto sus efectos durante todo el viaje. Mas entre las personas cuya vida amenaza la catástrofe, no se encuentra ya Gradiva, ni tampoco él mismo, sino tan solo el Apolo del Belvedere y la Venus capitolina, seguramente una irónica alusión a la amorosa pareja del cuarto vecino. El Apolo coge en sus brazos a la Venus y se aleja con ella, depositándola sobre un objeto situado en la obscuridad y que debe de ser un coche o un carro, pues a poco suena un "sordo chirrido" que va perdiéndose en la lejanía. Este sueño no necesita arte ninguno para ser interpretado.

Nuestro poeta, del que ya hace tiempo sabemos que no incluye en su narración ningún rasgo ocioso o inútil, nos da aún otro testimonio de la corriente asexual que domina a Hanold en todo su viaje. Durante su largo vagar entre las ruinas pompeyanas no recuerda ni una sola vez "haber soñado pocos días antes presenciar la erupción del Vesubio que sepultó a la ciudad el año 79". Sólo cuando ve por vez primera a Gradiva, recuerda de repente su sueño, y al mismo tiempo, se percata del misterioso motivo de su viaje, inspirado por el delirio. Este olvido del sueño y la muralla alzada por las fuerzas represoras entre el mismo y los estados de alma de Hanold durante el viaje, han de interpretarse como una clara indicación de que este último no ha sido emprendido obedeciendo a un estímulo directo del sueño, sino que, por lo contrario, constituye una rebelión contra el mismo, esto es, una

manifestación de un poder anímico que no quiere saber nada del secreto sentido del sueño.

Mas, por otro lado, Hanold no halla alegría ninguna en esta victoria sobre su erotismo. El sentimiento reprimido conserva energía suficiente para vengarse de las fuerzas represoras, provocando sensaciones de displacer y estableciendo nuevas coerciones en el sujeto. De este modo, el deseo amoroso de Norberto es convertido en un atormentador desasosiego que le hace reputar insensato su viaje, y la verdadera motivación del mismo queda vedada a su percatación consciente al mismo tiempo que su personalidad científica parece anularse en circunstancias en las que todo lo que le rodea debiera imponer un efecto contrario. Así, pues, el poeta nos muestra a su héroe, tras de su huída del amor, en un estado de confusión y desconcierto semejante al que suele aparecer en el período álgido de los estados patológicos, cuando ninguno de los poderes combatientes es lo suficientemente superior al otro para que la diferencia de sus energías pueda establecer un riguroso régimen anímico. Mas una vez que ha llevado la situación hasta este punto culminante interviene para mitigar su tensión y resolverla, haciendo entrar en escena a Gradiva, la cual emprende la curación del delirio. Con su poder de dirigir a un feliz desenlace los destinos de las criaturas por él creadas traslada el autor a Zoe a la misma ciudad en la que—precisamente huyendo de ella—se ha refugiado Hanold y corrige así la simpleza que el delirio inspiró a éste, haciéndole dejar la residencia de su amada viva por el sepulcro de la que en su fantasía la ha sustituído.

Con la aparición de Zoe Bertgang, que señala el punto culminante del relato, toma nuestro interés un distinto curso. Hasta este momento, hemos asistido al desarrollo de un delirio; ahora, vamos a ser testigos de su curación. Lo primero que se nos ocurre preguntarnos ante esta nueva fase del relato es si el autor procederá con absoluta libertad al exponernos la historia de la curación de Hanold, o por lo contrario, se ajustará a las posibilidades reales. Las palabras de Zoe en su diálogo con su amiga, no dejan lugar a dudas sobre sus propósitos curativos. ¿Pero cómo logrará llevarlos a cabo? Después de dominar la indignación que hubo de pro-

ducirla el deseo expresado por Hanold de verla reclinarse para dormir "como entonces" sobre la escalinata del templo, retorna a la hora meridiana del siguiente día al mismo sitio y arranca al arqueólogo todos aquellos secretos de su delirante fantasía cuyo desconocimiento la impidió explicarse su conducta del día anterior. Norberto la habla de su sueño, del bajorrelieve con la figura de Gradiva y del singularísimo modo de andar en que con ella coincide. Zoe acepta el papel de fantasma meridiano que comprende ser el que el delirio de Hanold la atribuye, y usando frases de doble sentido, señala discretamente al joven una nueva situación con respecto a ella, aceptando de sus manos la funeraria flor que él ha cortado sin propósito consciente y expresando su melancólico sentimiento por no ser rosas lo que Hanold la ofrece, como lo haría a una mujer viva.

Nuestro interés por la conducta de la prudente y juiciosa muchacha, que después de descubrir tras del delirio de Hanold y como fuerza impulsora del mismo, el amor que ella le inspira, decide curarle de su trastorno mental y hacer su esposo al hombre en que desde pequeña puso su corazón, queda, en esta parte del relato, un tanto debilitado por la extrañeza que nos produce el grado a que el delirio del arqueólogo llega. La última creación de este delirio o sea la creencia de que Gradiva, muerta el año 79 de nuestra era, surge cotidianamente de su tumba para dialogar con él durante una hora, transcurrida la cual, vuelve a la tierra; esta fantástica imaginación, que no se detiene ante la vista del calzado moderno de Zoe-Gradiva, ni ante su ignorancia del latín y del griego y, en cambio, su conocimiento del alemán, idioma que no existía aún en la época del sepultamiento de Pompeya, parece justificar la denominación de "fantasía pompeyana" que Jensen da a su obra y excluir por completo toda posible verdad clínica. Mas a nuestro juicio, esta aparente inverosimilitud del delirio desaparece en cuanto reflexionamos un poco sobre las causas a que es debida nuestra impresión. Una gran parte de la culpa la ha tomado sobre sí el poeta, al presentar como punto de partida de su relato la total semejanza de Zoe Bertgang con la figura del bajorrelieve. Debemos, pues, cuidarnos de no desplazar la

inverosimilitud de este antecedente sobre su consecuencia, o sea el hecho de que Norberto tome a la muchacha por la propia Gradiva resucitada, error singular que necesariamente hemos de atribuir a la influencia perturbadora del delirio que a Hanold domina, pues el poeta no nos proporciona para él explicación racional alguna. Unicamente y en calidad de circunstancias atenuantes de las extravagancias de su héroe hace contribuir a ellas la influencia del ardiente sol de la Campania y la del fuerte vino del Vesubio. Pero el más importante de los factores que disculpan el estado de Hanold sigue siendo la facilidad con la que nuestro pensamiento se decide a aceptar un absurdo cuando tal aceptación satisface a sentimientos saturados de afecto. Es sorprendente, aunque, en general, no se le dé toda la importancia que posee, la facilidad con la que incluso personas de gran inteligencia muestran, bajo tales constelaciones psicológicas, reacciones propias de una parcial debilidad mental. Todo aquel que no posea una idea excesivamente alta de sí mismo podrá observar esto en su propia persona, sobre todo cuando una parte de los procesos mentales que someta a tal observación dependan de motivos inconscientes o reprimidos. Citaré aquí lo que sobre esta cuestión me escribió un filósofo: "También yo he comenzado a anotar los errores en que personalmente incurro, actos irreflexivos que motiva uno a posteriori y por cierto harto irracionalmente. Es asombrosa, pero típica, la cantidad de tontería que de este modo descubrimos en nosotros mismos". Añádase, ahora, a todo esto, que la creencia en los espíritus, apariciones y fantasmas, que tanto apoyo encuentra en todas las religiones, a alguna de las cuales hemos pertenecido todos, por lo menos de niños, no ha desaparecido por completo, ni aun entre las clases cultivadas, muchos de cuyos miembros encuentran todavía posible conciliar el espiritismo con la razón. Por otro lado, hasta los más incrédulos en estas materias vuelven con gran facilidad a aceptar las más groseras supersticiones cuando en circunstancias emocionantes se hallan ante algo que les parece inexplicable. Sé de un médico que había perdido a una de sus pacientes, atacada de la enfermedad de Basedow, y no podía alejar de su ánimo la sospecha de que quizá por una imprudente medicación había

él contribuído al funesto desenlace. Un día, varios años después, entró en su gabinete de consulta una muchacha en la que a pesar de toda su resistencia a tales supersticiones tuvo que reconocer a la enferma fallecida. Durante unos instantes, se le impuso la idea de que era cierto que los muertos retornaban a la tierra, pero las primeras frases de la supuesta aparición desvanecieron su terror dejándole avergonzado y confuso ante su pueril falta de reflexión. La visitante no era sino una hermana de la muerta y padecía igual dolencia. Sabido es que los atacados de la enfermedad de Basedow presentan todos un cierto parecido de sus rasgos fisonómicos, y en el caso presente, este parecido típico se agregaba al familiar. Diré ahora, que el médico de esta historia soy yo mismo, y que, por lo tanto, no me es posible rechazar la posibilidad clínica del delirio en que Norberto Hanold cree ver en Zoe a Gradiva resucitada. Por último, todo psiquiatra sabe perfectamente que en los casos graves de delirio crónico (paranoia) construyen los enfermos con sorprendente ingeniosidad y sutileza los mayores absurdos.

Después de su primer encuentro con Gradiva visitó Hanold los dos hoteles que en Pompeya le eran conocidos y bebió vino en ellos mientras los demás huéspedes almorzaban. "Naturalmente no le pasó por la imaginación ni un sólo momento, la insensata sospecha" de que obraba así para averiguar en qué hotel vivía Gradiva, pero claro es que, aunque él se lo oculte a sí mismo, es éste el sentido de su conducta. El día en que por segunda vez pasa la hora del mediodía dialogando con Gradiva en la casa de Meleagro, le suceden infinidad de cosas aparentemente sin conexión alguna entre sí: halla una estrecha hendidura en el muro del pórtico por donde desapareció Gradiva, tropieza con el extravagante cazador de lagartijas que le dirige la palabra como a persona conocida, descubre una tercera hospedería, el "Albergo del Sole", cuyo huésped le hace comprar como legítima una fíbula que dice haber hallado en las excavaciones junto a los restos de una muchacha pompeyana, y por último, encuentra en su hotel a una joven pareja que supone hermano y hermana y que despierta su simpatía. Todas estas impresiones se en-

tratejen para formar el siguiente sueño, "singularmente desatinado".

"Gradiva se hallaba sentada al sol, y mientras fabricaba, con un largo tallo de hierba, un lazo para cazar una lagartija, decía: "Estate quieto un momento Mi colega tiene razón. Este medio es realmente eficaz, y *ella* lo ha empleado con éxito".

Contra este sueño se rebela Hanold aún antes de despertar, pensando que constituye un completo desatino y esforzándose en libertarse de él, cosa que al fin consigue con el auxilio de un invisible pájaro que lanzando un grito semejante a una risotada se apodera de la lagartija y se la lleva en el pico.

Intentaremos también llevar a cabo la interpretación de este sueño, o sea sustituirlo por las ideas latentes de cuya deformación tiene que haber surgido. Ante todo, observamos que constituye un completo absurdo, carácter casi general en los sueños y en el que se apoya la teoría que les niega la cualidad de actos psíquicos independientes y los hace surgir de una arbitraria excitación de los elementos psíquicos.

Podemos aplicar a este sueño la técnica regular de la interpretación onírica, consistente en no ocuparse de la aparente conexión de los elementos del sueño manifiesto, sino investigar por separado cada uno de ellos y buscar su origen latente por medio de los datos que nos proporcionen las impresiones, recuerdos y ocurrencias libres del sujeto. Mas como no podemos someter a Hanold a un tal examen tendremos que contentarnos con inquirir la relación de los elementos del sueño manifiesto con sus impresiones y sustituir tímidamente nuestras propias ocurrencias a las suyas.

Gradiva se halla sentada al sol, cazando lagartijas, y dice... ¿A qué impresión de las recibidas por Hanold aquella tarde alude esta parte de su sueño? Indudablemente a su encuentro con el cazador de lacértidos, el cual se hallará, pues, en el sueño, sustituído por Gradiva. Hanold lo halló sentado o tumbado en la "soleada" vertiente de una colina y fué también interpelado por él. Las frases que el sueño pone en boca de Gradiva son, asimismo, copia de las que dicho individuo dirigió a Norberto: "El medio que mi colega Eimer

ha inventado para cazarlos es excelente. Yo lo he experimentado ya varias veces con éxito satisfactorio. "Estése usted quieto un momento". Estas mismas palabras son las que luego pronuncia Gradiva en el sueño, sustituyendo al colega Eimer por una "colega" suya a la que no nombra, omitiendo el "varias veces" de la segunda frase y alterando ligeramente el orden del discurso. Parece, pues, que esta aventura de la tarde anterior ha sido transformada en sueño por medio de algunas modificaciones y deformaciones. ¿Mas por qué precisamente ésta? ¿Y qué significan las deformaciones, la sustitución del viejo señor de las lagartijas por la Gradiva y la introducción de un nuevo personaje: la misteriosa "colega"?

Es regla general de la interpretación onírica, que las palabras incluídas en el sueño proceden siempre de frases oídas o pronunciadas por el sujeto en la vida despierta. Esta regla parece haber sido observada en el caso que nos ocupa, pues las palabras de Gradiva no son sino una modificación de las que Hanold oyó por la tarde al zoólogo. Otra regla de dicha interpretación expresa que la sustitución de una persona por otra o la mezcla de dos distintas, colocando a una de ellas en una situación de la que la otra ha sido sujeto, significa una equiparación de ambas y equivale a la expresión de una coincidencia existente entre ellas. Aplicando este nuevo precepto a nuestro caso tendríamos la siguiente interpretación: "Gradiva caza lagartijas como aquel viejo zoólogo y como él sabe el medio de aprisionarlas". Pero esto no nos resulta todavía comprensible. Volvámonos, pues, hacia otro de los problemas que el sueño plantea. ¿A qué impresión de Hanold durante el día anterior debemos referir aquella "colega" de Gradiva que sustituye al "colega Eimer" del que habló el zoólogo? El campo en que escoger se halla aquí harto limitado, afortunadamente. Gradiva no puede referirse, al hablar de una "colega" suya — esto es de otra muchacha — más que a aquella simpática recién casada que Norberto creyó hermana del joven que con ella viajaba. "Llevaba en el pecho una roja rosa de Sorrento que despertó en él un indefinible recuerdo, pero por más que meditó le fué imposible precisarlo". Esta observación del poeta nos da derecho a suponer que la "colega" a que Gradiva alude en el

sueño, es, en efecto, la joven recién casada, pues aquello que Hanold no lograba recordar, no era seguramente otra cosa que las palabras de la supuesta Gradiva, cuando al pedirle la blanca rama de asfodelo, añadió que a otras mujeres más dichosas que ella se les ofrecían rosas. Pero en estas palabras se transparenta claramente una amorosa solicitación. ¿Qué "caza" será, pues, la que con tanto éxito ha llevado a cabo aquella más feliz colega?

Al día siguiente sorprende Hanold a los supuestos hermanos fundidos en tierno abrazo y se ve obligado a rectificar su error. Como más adelante vemos confirmado, cuando la pareja interrumpe con su aparición la tercera entrevista de Hanold y Zoe, se trata, nuevamente, de unos recién casados en viaje de novios. Admitiendo que Hanold, creyéndolos, conscientemente, hermanos descubriera desde un principio, en su inconsciente, la verdadera relación que entre ellos existía y que al siguiente día se le revela de un modo inequívoco, encontramos un excelente sentido para las palabras de Gradiva en el sueño. La roja rosa se convierte entonces en un símbolo de la relación erótica y Hanold comprende que aquel hombre y aquella mujer son uno para el otro, lo que él y Gradiva han de llegar a ser; la caza de lagartijas adquiere la significación de la caza del hombre por la mujer y las palabras de Gradiva querrán decir aproximadamente: "Tú déjame hacer y verás como yo sé, tan bien como esa otra muchacha, encontrar un marido".

¿Mas por qué esta adivinación de los propósitos de Zoe tuvo que manifestarse en el sueño bajo la forma de las palabras del anciano zoólogo? ¿Y por qué la habilidad de la muchacha en la caza matrimonial hubo de ser representada por la del mismo en la caza de lagartijas? La respuesta a ambas interrogaciones es harto sencilla. Hace ya largo tiempo, hemos adivinado que el cazador de lacértidos no es otro que el profesor de Zoología, Ricardo Bertgang, padre de Zoe, al que Hanold tiene que conocer de antiguo, por lo cual nos explicamos que fuera interpelado por él, al encontrarlo, de una manera familiar. Habremos de admitir, asimismo, que Hanold, en su inconsciente, hubo de reconocer, en seguida, al zoólogo. "Le parecía recordar oscuramente haber visto ya

alguna vez la fisonomía del cazador de lacértidos, probablemente en alguno de los dos hoteles". De este modo queda explicado el singular disfraz del propósito que el sueño atribuye a Zoe. Es la hija del cazador de lagartijas y ha heredado de él su habilidad.

La sustitución del zoólogo por Gradiva en el contenido del sueño es, por lo tanto, la exposición del parentesco de ambos reconocida por Hanold en su inconsciente; y la introducción de la "colega", en lugar del "colega Eimer", permite al sueño expresar la amorosa solicitación de la muchacha. El sueño ha fundido o como decimos técnicamente—condensado—en una sola situación, dos diferentes sucesos del día inmediatamente anterior, con objeto de procurar una expresión—aunque harto irreconocible — a dos representaciones que no deben hacerse conscientes. Pero aún podemos proseguir nuestra labor interpretadora, aminorando la singularidad del sueño y descubriendo la influencia de los restantes sucesos del día sobre la formación del contenido manifiesto.

Podríamos declarar que no llegaba a satisfacernos la explicación dada hasta ahora al hecho de que la escena de la caza de lagartijas pase precisamente a constituir el nódulo del sueño, y sospechar que otros elementos más de las ideas latentes habían influído en la importancia que la "lagartija" adquiere en el contenido manifiesto. Y realmente pudiera muy bien suceder así. Recordemos que Hanold había descubierto en el muro del pórtico por donde Gradiva desapareció, una hendidura que aunque estrecha "podía dejar paso a una persona de extraordinaria delgadez". Este descubrimiento provoca una modificación en el delirio de Hanold. Gradiva no se hunde ya en la tierra al desaparecer de su vista, sino que busca por aquella hendidura el camino hasta su tumba. En su pensamiento inconsciente tiene ahora Hanold que decirse que ha hallado la natural explicación de la sorprendente desaparición de la muchacha. ¿Mas este introducirse y desaparecer por una estrecha hendidura, no tiene acaso que recordar necesariamente las costumbres de los lacértidos? En efecto, Gradiva se comporta aquí como la más ágil y flexible lagartija. Opinamos, por lo tanto, que el descubrimiento de aquella hendidura coadyuvó a determinar la elección del

elemento "lagartija" para su inclusión en el contenido manifiesto del sueño. La escena de la caza representaría, pues, tanto a esta impresión del día como al encuentro con el zoólogo, padre de Zoe.

Los resultados anteriores nos animan a buscar todavía en el contenido del sueño la representación de otra de las impresiones del día anterior que aún no hemos incluído en nuestra labor interpretadora: el descubrimiento del "Albergo del Sole". El poeta ha expuesto tan minuciosamente este episodio y ha hecho depender de él tantas cosas, que nos admiraría que fuese el único que no hubiese contribuído a la formación del sueño. Hanold entra en este "albergo", ignorado antes por su apartado emplazamiento y la distancia a que de la estación se halla, para tomar una botella de gaseosa que mitigue su estado congestivo. El dueño del "albergo" aprovecha la ocasión para ponderarle las antigüedades que tiene en venta y le muestra una fíbula perteneciente—según dice—a aquella muchacha cuyo cuerpo fué hallado en las inmediaciones del Foro, unido en estrecho abrazo al de su amado. Hanold, que conocía esta historia y nunca la había prestado fe, se ve ahora impelido por una inexplicable fuerza a aceptar su verdad y la autenticidad de la fíbula; adquiere esta última y abandona el "albergo". Al salir, ve en una ventana un florero con una blanca y florida rama de asfodelo e interpreta la presencia, en aquel lugar, de la funeraria flor como una prueba de la autenticidad de su adquisición. Al mismo tiempo se le impone la convicción de que la fíbula perteneció a Gradiva y que ésta es la muchacha cuyo cuerpo fué descubierto junto al de su amado. Este pensamiento hace surgir en su ánimo atormentadores celos que logra, por último, dominar, proponiéndose mostrar a Gradiva su fíbula al día siguiente y confirmar o desvanecer así sus sospechas. Todo esto constituye un singular nuevo desarrollo del delirio, del que necesariamente hemos de hallar alguna huella en el sueño de Hanold.

Ha de sernos muy útil para nuestra labor interpretativa llegar a la clara comprensión de este progreso del delirio, investigando las ideas inconscientes a las que el nuevo agregado delirante sustituye. Este agregado surge bajo la influen-

cia del dueño del "albergo", cuyas palabras encuentran en Hanold una credulidad sólo comparable a la que se obtiene por sugestión. El avispado comerciante le muestra como auténtica y perteneciente a la muchacha cuyos restos fueron hallados, confundidos con los de su amante, en las excavaciones practicadas cerca del Foro, una fíbula de metal, y Hanold, cuya erudición en estas materias le permitía más que a cualquier otra persona poner en cuarentena la autenticidad, tanto de la fíbula como de la amorosa historia, cree ambas cosas a pies juntillas y adquiere sin la menor vacilación la más que dudosa antigüedad. Esta conducta del arqueólogo resulta un tanto incomprensible y nada nos puede llevar a suponer que la personalidad del dueño del "albergo" pueda darnos la clave de este misterio. Pero en este episodio se nos muestra aún otro problema, y es sabido que a veces dos misterios suelen aclararse recíprocamente. Al salir del "albergo" ve Hanold una rama de asfodelo colocada en un florero sobre el pretil de una ventana e interpreta el encuentro de la blanca flor como una confirmación de la autenticidad de la fíbula. ¿Por qué? Afortunadamente este último detalle resulta fácil de explicar. La florida rama es sin duda alguna la misma que al mediodía ofreció él a Gradiva, y es perfectamente natural que su presencia en la ventana del "albergo" constituya una confirmación de algo. Pero este algo no es, ciertamente, la autenticidad de la fíbula, sino otra cosa muy distinta que ya Hanold ha descubierto al hallar el "albergo", cuya existencia desconocía hasta el momento. El día anterior había visitado los dos hoteles que en Pompeya conocía, buscando, aunque sin confesárselo, en cual de ellos viviría la mujer a la que había tomado por la resucitada Gradiva. Ahora, al tropezar tan inesperadamente con un tercer hotel, cuya existencia ignoraba, tiene que decirse, en su inconsciente, que allí es donde vive la mujer que él busca, y luego al ver la florida rama tiene que sentir confirmada aquella idea y ver en aquella ventana la del cuarto en que la misma habita. Este sería, pues, el descubrimiento que no debiendo hacerse consciente, es sustituído por el nuevo agregado delirante, pues implica que Gradiva es una persona real a la que conoció en

época nada lejana, idea que no debe hallar paso hasta su conciencia.

¿Mas en qué forma se ha realizado la sustitución del nuevo conocimiento por el delirio? A mi juicio, afirmándose y conservándose el sentimiento de convicción inherente al nuevo dato, mientras que en lugar de este—incapaz de conciencia—aparecía otro contenido de representaciones, ligado sin embargo a él por asociación mental. De esta manera entró en contacto el sentimiento de convicción con un contenido extraño a él y éste último logró en calidad de delirio una aceptación que no le correspondía. Hanold traslada su convencimiento de que Gradiva vive en aquella casa a otras impresiones que hallándose en la misma recibe, mostrándose de este modo crédulo a las palabras del huésped sobre la autenticidad de la fíbula y de la anécdota de los amantes pompeyanos, pero tal credulidad no se debe más que a la conexión que establece entre aquello que en el "albergo" oye y su amada Gradiva. Los celos, dispuestos a surgir en él ante el menor estímulo, se apoderan de este material y provocan, aun en contradicción con su primer sueño, el delirio de que Gradiva era aquella muchacha muerta en brazos de su amante y a la que la fíbula perteneció en vida.

Advertimos ahora que el último diálogo con Gradiva y la discreta solicitación amorosa de ésta por medio de su alusión a las flores que a otras mujeres se ofrecen, han provocado importantes modificaciones en Hanold. En él han despertado ya elementos de deseo viril, componentes de la libido, pero que no pueden aún prescindir de ocultarse tras de pretextos conscientes. Mas el problema de la constitución física de Gradiva que le persigue durante todo este día no puede negar su procedencia de la curiosidad erótica del adolescente por el cuerpo femenino, aunque en este caso la acentuación consciente de la singular oscilación de Gradiva entre la muerte y la vida, dé a tal curiosidad un carácter científico. Los celos de Hanold son también un signo del despertar de su actividad amorosa y los exterioriza con su primera frase de la siguiente entrevista con Gradiva, en la cual y con ayuda de un nuevo pretexto, se atreve ya a tocar el cuerpo de la muchacha y, como en épocas pasadas, a golpearla.

Es ya tiempo de que nos preguntemos si el camino seguido por el delirio en su génesis y desarrollo, tal y como lo hemos deducido de la exposición del poeta, es el que suele seguir esta clase de perturbaciones o, por el contrario, es totalmente imposible y caprichoso. Nuestra respuesta, fundada en el conocimiento médico de estas cuestiones, es la de que, en efecto, el camino indicado en la narración es acertado y hasta el único por el que el delirio puede llegar a aquella su firme aceptación por el sujeto, que constituye uno de sus caracteres clínicos. Esta fe que el enfermo presta a su delirio no depende de un trastorno de su capacidad de juicio ni procede tampoco de aquello que en el delirio es erróneo. Lo que sucede es que en todo delirio existe un grano de verdad, digno de completa fe, el cual constituye la fuente de la convicción del enfermo. Mas este elemento verdadero se halla ha largo tiempo reprimido, y si logra llegar a la conciencia es después de haber sufrido una deformación que le hace irreconocible. En cambio, como para compensar esta deformación, queda intensificado el sentimiento de convicción que le era inherente y que ahora viene a recaer sobre el sustitutivo deformado de lo verdadero reprimido, protegiendo a esto último contra todo ataque de la crítica. Así, pues, la convicción se desplaza desde lo verdadero inconsciente a lo erróneo consciente a ello ligado y queda fija en tal lugar a consecuencia de este desplazamiento. El caso de formación de delirio resultante del primer sueño de Hanold es un ejemplo de un tal desplazamiento. Puede asimismo afirmarse que el proceso de génesis de la convicción, en el delirio que acabamos de describir, no es siquiera fundamentalmente distinto del que se realiza en los casos normales, cuando no entra en juego la represión. Todos adherimos nuestra convicción a contenidos mentales en los que se halla reunido lo verdadero con lo falso y dejamos que la misma se extienda de lo primero a lo segundo, difundiéndose de lo verdadero a lo falso con ello asociado y defendiendo a esto último—aunque no tan invariablemente como en el delirio—contra la merecida crítica.

Volviendo ahora al sueño cuyo análisis nos ocupa, haremos resaltar un rasgo interesante que establece un enlace entre dos de los elementos del mismo. Gradiva había opuesto

en cierto modo la blanca flor de asfodelo a la roja rosa. El reencuentro del asfodelo en la ventana del "Albergo del Sole" deviene una importante prueba del conocimiento inconsciente de Hanold que se manifiesta en el nuevo delirio y a todo esto se agrega el que la roja rosa que adorna el vestido de la simpática amiga de Zoe auxilia a Hanold para reconocer la verdadera relación de la misma con su acompañante, permitiendo esto, que luego, en el sueño, surja como "colega".

Lo que aún no hemos hallado es dónde se encuentra, en el contenido manifiesto del sueño, la huella y la representación del descubrimiento realizado por Hanold de que Gradiva y su padre vivían en un tercer hotel que hasta entonces le era desconocido, descubrimiento que hemos visto sustituído por el nuevo delirio. Esta circunstancia aparece, sin embargo, en dicho contenido y ni siquiera excesivamente deformada. Ahora que no me he atrevido hasta este momento a indicarla, pues sé que incluso aquellos lectores que hayan tenido paciencia para seguirme hasta aquí, han de resistirse enérgicamente a aceptar estas mis tentativas de interpretación. Sin embargo, repetimos, el descubrimiento de Hanold nos es comunicado por el sueño en su totalidad, pero se halla tan hábilmente ocultado que necesariamente pasa desapercibido, pues se esconde tras de un juego de palabras o un equívoco. El dato del contenido manifiesto que hemos expresado en la frase: "Gradiva se hallaba sentada al sol", lo hemos referido, justificadamente, al lugar en que Hanold encontró al zoólogo, padre de Zoe. ¿Pero no podrá significar que "en el Sol", esto es, en el "Albergo del Sole", vive Gradiva? Y la vaguedad en que se deja el lugar, del cual no se dice sino que está "al sol", siendo así que el sitio en que Hanold encontró al zoólogo podía haber aparecido perfectamente detallado en el sueño ¿no será una fingida imprecisión encaminada a ocultar la verdadera naturaleza de este elemento, o sea, la precisa fijación de la residencia de Gradiva? Mi larga experiencia en la interpretación de sueños reales me hace considerar innegable esta significación del equívoco, pero no hubiera expuesto a mis lectores esta parte de mi labor interpretadora si el poeta no viniera aquí en mi auxilio ofreciéndome su poderosa ayuda. En efecto, al día siguiente a este sueño, pone Jensen en

boca de Zoe el mismo juego de palabras, dándole idéntico sentido al que nosotros le prestamos para la interpretación del elemento correspondiente del contenido manifiesto del sueño. Al enseñarle Hanold la fíbula, le pregunta Zoe si la ha encontrado "al sol" (o "en el Sol"—"im Sonne") y añade que éste produce en aquellas tierras los más curiosos efectos cerebrales. Luego, al ver que Hanold no comprende sus palabras le explica que se refiere al "Albergo del Sole", cuyo dueño hubo de mostrarle también a ella la fíbula que luego adquirió el arqueólogo.

Quisiéramos ahora intentar la empresa de sustituir el sueño de Hanold, "singularmente desatinado", por las ideas inconscientes tras de él ocultas y que al pasar al contenido manifiesto han sufrido una deformación que las hace irreconocibles. Tales ideas latentes serían, aproximadamente, las que siguen: "Ella vive en el "Sol" con su padre. ¿Por qué juega conmigo de esta manera? ¿Querrá tan sólo burlarse de mí? ¿O será posible que me ame y quiera hacerme su esposo?" Esta última posibilidad es rechazada dentro del mismo sueño por el juicio en que el durmiente declara insensato todo aquello, juicio que en apariencia se extiende sobre el total contenido manifiesto de la alucinación onírica.

Nuestros lectores tendrán derecho a ejercitar su crítica preguntándonos ahora por la procedencia de la sospecha que aparece entre las ideas latentes de que Gradiva quiere quizá burlarse del durmiente, sospecha que hasta ahora no hemos fundamentado. A esto nos responde la "Interpretación de los sueños" expresando que cuando en las ideas del sueño existe burla, desprecio o ironía quedan exteriorizadas estas circunstancias por la desatinada constitución del contenido manifiesto, o sea, por el absurdo de éste. Esta insensatez del sueño, no significa, pues, una paralización de la actividad psíquica, sino que es uno de los medios expositivos de que se sirve la elaboración onírica. Como ya en otras dificultades, acude aquí el poeta en nuestra ayuda. El desatinado sueño tiene un estrambote en el que un pájaro, lanzando un grito semejante a una aguda risa, se apodera de la lagartija y se la lleva en el pico. Pero este grito riente ya lo había oído Hanold en una ocasión al desaparecer Gradiva entre las rui-

nas. En realidad fué Zoe la que rió al verse lejos de la presencia de Hanold y poder desprenderse de su grave y melancólico papel de aparición del otro mundo. Así, pues, Gradiva se había reído efectivamente de nuestro héroe. La escena del sueño en la que el pájaro se lleva al lagarto en el pico recuerda la de un sueño anterior en la que el Apolo del Belvedere se alejaba llevando en sus brazos a la Venus capitolina.

Quizá perdure en algunos de nuestros lectores la opinión de que la traducción de la caza de lacértidos por la idea de la solicitación amorosa no resulta suficientemente justificada. Mas en nuestro apoyo podemos citar aquí el hecho de que Zoe reconoce en su diálogo con su colega aquello mismo que de ella sospechan las ideas de Hanold, pues comunica a su amiga que estaba segura de "desenterrar" en Pompeya algo interesante. Con esta idea, próxima a la de "excavaciones arqueológicas", entra Zoe en el círculo de representaciones de la ciencia de Norberto, así como él entra en el campo de la Zoología con su metáfora de la caza de lacértidos. De este modo parece como si ambos tendieran uno hacia otro queriendo adoptar cada uno las ideas peculiares del ser amado.

Así, pues, habríamos conseguido llegar también a la interpretación de este segundo sueño. Ambos se han hecho accesibles a nuestra comprensión partiendo de la hipótesis de que el sujeto sabe en su pensamiento inconsciente todo aquello que en el consciente ignora y juzga con acierto en el primero lo que en el segundo equivoca delirantemente. En esta labor hemos tenido que sentar algunas afirmaciones que siendo completamente nuevas para el lector han tenido que parecerle harto extrañas y han despertado en él sin duda alguna la sospecha de que atribuímos a la obra del poeta un sentido que solo en nuestra imaginación existe. Mas nos hallamos dispuestos a emplear todos los medios posibles para desvanecer esta sospecha, y con este propósito insistiremos con mayor minuciosidad en uno de los puntos más obscuros y delicados, esto es, en el empleo de palabras y frases de doble sentido, como en el ejemplo: "Gradiva se hallaba sentada al sol (o "en el Sol"—"im Sonne").

Todo lector de la obra de Jensen tiene que observar con cuánta frecuencia coloca el autor en boca de los dos prota-

gonistas, frases de doble sentido. Hanold no tiene en cuenta al pronunciarlas más que uno solo de los sentidos en que las mismas pueden interpretarse, pero su interlocutora descubre el otro. Así, cuando la primera vez que la oye hablar, exclama: "¡Ya sabía yo que tu voz resonaba así!" y Zoe—ignorante aún del sueño anterior de Hanold—tiene que preguntarle cómo es eso posible, ya que nunca antes la había oído hablar. En la segunda entrevista interpreta Zoe equivocadamente por un momento el delirio de Hanold al oirle asegurar que la ha reconocido en el acto. Zoe tiene que dar a estas palabras el sentido que realmente tienen en lo inconsciente de Hanold, esto es, el de un reconocimiento de su pasada amistad infantil, mientras que el arqueólogo ignora en absoluto este alcance de sus palabras y las funda exclusivamente en su relación con el delirio que le domina. En cambio, las palabras de Zoe, en la que encarna el poeta la perfecta claridad espiritual contrapuesta al delirio del arqueólogo, poseen un doble sentido voluntario. Uno de los dos sentidos se ciñe al delirio de Hanold para facilitar la comprensión consciente del mismo y el otro se eleva por encima de él y nos da realmente su traducción a la verdad consciente que representa. Constituye un triunfo del equívoco el poder expresar la verdad y el delirio por medio de una sola forma expresiva.

Llenas de tales equívocos se hallan las frases en las que Zoe explica la situación a su amiga, al mismo tiempo que procura desembarazarse de su inoportuna presencia, frases que en realidad van dirigidas más a los lectores que a la feliz "colega" de la amorosa muchacha. En los diálogos con Hanold, el doble sentido se basa la mayor parte de las veces en que Zoe se sirve del simbolismo que ya encontramos en el primero de los sueños analizados, o sea de la equivalencia de la represión con el sepultamiento y de Pompeya con la infantil amistad olvidada. De este modo puede Zoe conservar en sus palabras el papel que el delirio de Hanold la ha señalado y al mismo tiempo referirse a las circunstancias reales y despertar en lo inconsciente de Hanold la comprensión de las mismas.

"Hace largo tiempo que me he acostumbrado a estar muerta" y "para mí es más apropiado recibir de tus manos

la flor del olvido" son frases en las que se transparenta discretamente el reproche que luego surge con toda claridad en la catilinaria que le dedica en su última entrevista y en la que le compara con el Archeoptesix. En otra:—"¿Que alguien tenga que morir para llegar a estar viva? Pero eso es cosa exigida por tu actividad arqueológica"—nos da Zoe, después de conseguida la curación de Hanold, la clave de sus anteriores equívocos. Pero cuando con más fortuna emplea este simbolismo es cuando pregunta: "Me parece como si ya otra vez, hace dos mil años, hubiéramos partido de este modo el alimento. ¿No te acuerdas?", interrogación en la que se nos muestran patentes la sustitución de la infancia por el pasado histórico y el esfuerzo por despertar en Hanold el recuerdo de la primera.

No deja de extrañar a primera vista esta singular preferencia por las frases de doble sentido en la obra de Jensen y quisiéramos preguntarnos a qué razón obedece. Lejos de mostrársenos como una circunstancia casual aparece esta preferencia como consecuencia necesaria del desarrollo de la narración y no es otra cosa que la forma correspondiente a la doble determinación de los síntomas, en tanto en cuanto las palabras lo son también y nacen como ellos de transacciones entre lo consciente y lo inconsciente. La única diferencia se halla en que este doble origen se muestra más claramente en las palabras que en los actos y cuando se consigue—cosa que la maleabilidad del material verbal hace posible con frecuencia—procurar en la misma reunión de palabras una buena expresión para cada uno de los dos pensamientos que se desea exteriorizar, queda creado lo que llamamos un equívoco.

Durante el tratamiento psicoterapéutico de un delirio o de una perturbación análoga, produce el enfermo con gran frecuencia tales frases de doble sentido como nuevos síntomas fugitivos y puede a veces servirse el médico de ellas estimulando con el sentido consciente en que el enfermo las pro-

nuncia la comprensión de su verdadero sentido inconsciente. Sé por experiencia que este papel del equívoco suele ser rechazado con la mayor energía por los profanos en estas cuestiones y acostumbra a provocar los más groseros errores, pero el poeta ha obrado acertadamente exponiendo en su obra este rasgo característico de la formación de los sueños y los delirios.

IV

Dijimos antes, que la entrada en escena de Zoe y la realización de sus propósitos terapéuticos imprimían a nuestro interés un nuevo rumbo, despertando nuestra curiosidad por ver si el desarrollo de su tratamiento curativo se adaptaba o no a las posibilidades reales, esto es, si el poeta poseía de las condiciones de la curación del delirio un conocimiento tan justo y minucioso como el que había demostrado poseer de las correspondientes a la génesis del mismo.

Sin duda alguna se opondrá en este punto a nuestras opiniones una diferente teoría que niega tal interés al caso expuesto por el poeta y se resiste a ver en él problema ninguno necesitado de aclaración, alegando que Hanold tenía obligadamente que renunciar a su delirio después de ver desvanecidas todas las creaciones del mismo, por lo que constituía precisamente su objeto—la supuesta Gradiva—y explicados de un modo naturalísimo todos los misterios, por ejemplo, el de que la aparición conociera su nombre. Con esto quedaría desembrollada la novelesca trama, pero como uno de los elementos de la misma es el amor de Zoe al arqueólogo, el poeta, para satisfacción de sus lectores haría acabar en boda su relato. Mas si aceptamos las premisas que esta teoría intenta establecer nos parecería más lógico e igualmente posible un desenlace opuesto, esto es, que el joven erudito se despidiera cortésmente de Zoe una vez curado de su delirio y rechazara su amor fundándose en que las antiguas esculturas femeninas de bronce o piedra, o las mujeres que para ellas sirvieron de modelo, despertaban en él un vivísimo interés cuando

un maravilloso azar le permitía entrar en relaciones con ellas o siquiera imaginárselo, pero que, en cambio, sus propias contemporáneas de carne y hueso le dejaban por completo indiferente. Interpretando de este modo la obra de Jensen e independientemente de que su desenlace fuera o no la boda de los protagonistas, siempre resultaría que el poeta había entretejido sin necesidad alguna y con absoluta arbitrariedad, una historia de amor, en una fantasía arqueológica.

Al rechazar, como imposible, tal interpretación, observamos que la transformación que se verifica en Hanold no depende exclusivamente del desvanecimiento de su delirio. Simultáneo y aun anterior a su vuelta a la normalidad es el resurgimiento de su instinto amoroso, que como es natural, le encamina desde un principio a cortejar a la muchacha que le ha curado de su perturbación. Ya hicimos resaltar bajo qué pretextos y disfraces se manifiestan en él, todavía en medio de su delirio, la curiosidad sexual por el cuerpo femenino, los celos y el brutal instinto de aprehensión masculino, después que su reprimido deseo amoroso le ha sugerido el primero de los sueños analizados. Podemos aún agregar, como nuevo testimonio favorable a nuestras opiniones, el hecho de que en la noche siguiente a la segunda entrevista con Gradiva, es la primera vez que durante todo el relato despierta simpatía en Hanold una mujer viva, aunque todavía tenga que hacer a su pasado horror a los recién casados la concesión de suponer a aquella mujer hermana del hombre que la acompaña. Mas a la mañana siguiente la casualidad le hace testigo de las caricias de la joven pareja y viendo su error se retira respetuosamente como si hubiera estado a punto de interrumpir una ceremonia religiosa. La burla que antes le inspiraban los recién casados se ha trocado ya en respeto ante el amor.

De este modo ha establecido el poeta una íntima conexión entre el desvanecimiento del delirio y la resurrección del deseo erótico, preparando así el obligado desenlace amoroso. Más conocedor que sus críticos, de la esencia del delirio, sabe que a la génesis del mismo han contribuído conjuntamente el deseo amoroso y la resistencia al mismo y deja que a muchacha a la que encarga de la labor terapéutica se dé cuen-

ta de aquellos componentes del delirio que han de serle gratos. Sólo el conocimiento de los mismos puede determinarla a consagrarse a dicha obra curativa, y únicamente la seguridad de que el arqueólogo puede moverla a confesar al mismo su recíproco amor. El tratamiento consistirá, entonces, en hacer llegar desde el exterior, a la conciencia de Hanold, aquellos recuerdos reprimidos que él no puede libertar en su interior. Mas este tratamiento fracasaría si la terapeuta no se apoyara en los sentimientos del enfermo y no pudiera encerrar la definitiva interpretación de su delirio en la siguiente frase: "Mira, todo eso no significa sino que me amas."

El procedimiento que el poeta hace adoptar a Zoe para la curación del delirio de Hanold, muestra, más que una amplia analogía, una total identidad con el método terapéutico que el doctor J. Breuer y el autor de estas líneas, introdujeron en la Medicina el año de 1895, y a cuyo perfeccionamiento he dedicado desde entonces todas mis actividades. Este tratamiento, denominado primero "catártico", por Breuer y calificado por mí, preferentemente, de "analítico", consiste en hacer llegar forzadamente, en cierto sentido, a la conciencia de los enfermos que padecen perturbaciones análogas a las de Hanold, lo inconsciente, a cuya represión se debe la enfermedad; técnica, por completo igual a la que Gradiva aplica a los recuerdos, reprimidos en Hanold, de sus relaciones infantiles con ella. Cierto es que para Gradiva resulta este tratamiento harto más fácil que para el médico, pues su posición con respecto al enfermo es la más favorable al éxito terapéutico. El médico, que carece de todo anterior conocimiento del sujeto y no lleva en sí, como recuerdos conscientes, aquello mismos elementos que inconscientemente se agitan en la intimidad psíquica del mismo, tiene que servirse de una complicada técnica para colocarse en igualdad de circunstancias. Deberá aprender, ante todo, a deducir con la mayor seguridad posible, de las manifestaciones y confesiones conscientes del enfermo lo que en él se halle en estado de represión, y a adivinar lo inconsciente, por las indicaciones contenidas en las palabras y actos del sujeto. Realizará, pues, algo análogo a lo que Hanold efectúa en las últimas escenas del relato, cuando lleva a cabo por sí mismo la interpretación

del nombre de "Gradiva", y halla que no es sino una traducción del apellido mismo de Zoe. En este momento desaparecen ya los últimos restos del delirio al ser descubiertas por completo las circunstancias que le dieron origen. Así, pues, el análisis trae consigo la curación.

La analogía entre el procedimiento de Gradiva y el método analítico de la Psicoterapia no se limita, sin embargo, a los dos puntos señalados, o sea, a la percatación de lo reprimido y a la coincidencia de esclarecimiento y curación. Se extiende también a aquello que demuestra ser lo esencial de toda la transformación del sujeto, esto es, al despertar de los sentimientos. Todas aquellas perturbaciones análogas al delirio de Hanold—a las cuales damos el nombre científico de psiconeurosis—tienen, como antecedente, la represión de un fragmento de la vida instintiva, y para decirlo ya, del instinto sexual, y toda tentativa de hacer llegar a la conciencia la causa inconsciente y reprimida de la enfermedad, provoca necesariamente la renovación de la lucha entre dicho componente instintivo y los poderes que tienden a mantenerlo reprimido. El proceso de la curación se completa por un resurgimiento del amor, si es que podemos dar este nombre a la reunión de todos los heterogéneos componentes del instinto sexual, y esta recaída amorosa es indispensable, pues los síntomas a causa de los cuales se sometió al enfermo a tratamiento no son sino residuos de anteriores luchas de represión o de retorno a la conciencia y sólo por una nueva crecida de las mismas pasiones que han provocado el combate pueden tales restos ser ahogados y removidos. Todo tratamiento psicoanalítico es, por lo tanto, una tentativa de libertar amor reprimido que había hallado en un síntoma un insuficiente exutorio transaccional. Mas cuando esta coincidencia de nuestro procedimiento con el descrito por el poeta en su "Gradiva" llega a su grado máximo, es al añadir que también en la psicoterapia analítica, la pasión nuevamente despertada—sea amor u odio—elige siempre como objeto a la persona del médico.

Claro es, que como ya antes indicamos, el caso de Gradiva es un caso ideal que la técnica médica no puede jamás alcanzar. Gradiva puede corresponder al amor que ha logra-

do llevar desde lo inconsciente a la conciencia, cosa que al médico le está vedada. Además es ella misma el objeto del anterior amor reprimido y su persona ofrece en el acto a la tendencia amorosa libertada, un fin apetecible. En cambio el médico ha sido, hasta el momento de la cura, un extraño para el enfermo y tiene que procurar volver a serlo una vez terminada su misión terapéutica, sin que muchas veces le sea posible aconsejar a su curado enfermo cómo puede emplear en la vida la recuperada capacidad de amar. Indicar siquiera los medios de que el médico tiene que auxiliarse para aproximarse con mayor o menor éxito al modelo de curación amorosa que el poeta nos ha expuesto, nos alejaría mucho del propósito con que emprendimos este trabajo.

Planteemos todavía una última interrogación que ya hemos tenido que eludir varias veces. Nuestras teorías sobre la represión, la génesis de los delirios y de otras análogas perturbaciones, la formación e interpretación de los sueños, el papel desempeñado por la vida erótica y la naturaleza de la curación de tales dolencias no son teorías generalmente admitidas por la Ciencia y conocidas por la mayoría de los hombres cultos. Será, pues, de un gran interés para nosotros el averiguar si lo que ha permitido crear al poeta la "fantasía" que hemos podido analizar como si de una historia clínica se tratase, ha sido el conocimiento de tales teorías. Con este objeto, una de las personas que constituían el amistoso círculo del que, como al principio indicamos, surgió la idea de interpretar los sueños incluídos en la obra de Jensen, se dirigió a éste preguntándole si le eran conocidos los trabajos psicoanalíticos. El poeta respondió como era de esperar, en sentido negativo, y hasta pareció un tanto molesto por aquella interrogación. Su obra—dijo—no tenía otra fuente que la de su propia fantasía creadora y aquellos que no hallasen en ella un goce estético no tenían más que abandonar su lectura. No sospechaba Jensen el gran atractivo que aquellos mismos que sobre su creación le interrogaban habían hallado en la misma.

Es muy probable que si nos hubiera sido dado ampliar nuestra investigación cerca de la persona del poeta, no se hubiese éste limitado a rechazar nuestras hipótesis con respec-

to a los puntos sobre los que fué interrogado, sino que hubiera negado igualmente conocer aquellas reglas a las que demostramos obedecía en su creación y haber abrigado alguna vez los propósitos que a la misma hemos atribuido. En este caso, harto verosímil, cabrían dos hipótesis sobre nuestra labor. La primera de ellas será la de que nuestra interpretación ha sido equivocada y hemos atribuído a una inocente obra de Arte tendencias de las que su autor no tenía la menor idea, demostrando una vez más cuán fácil es encontrar en todas partes aquello que llevamos en nosotros mismos, facilidad que en la Historia de la Literatura ha sido causa de los más singulares errores. El lector juzgará si es esta la crítica que merece nuestro estudio. Por nuestra parte preferimos, como es natural, acogernos a la posibilidad restante, que exponemos seguidamente. A nuestro juicio, el poeta no necesita saber nada de tales reglas e intenciones, de manera que puede negarlas de buena fe sin que por esto hayamos nosotros encontrado en su obra nada que en la misma no exista. Lo que sucede es que tanto él como nosotros hemos laborado con un mismo material, aunque empleando métodos diferentes, y la coincidencia de los resultados es prenda de que los dos hemos trabajado con acierto. Nuestro procedimiento consiste en la observación consciente de los procesos psíquicos anormales de los demás, con objeto de adivinar y exponer las reglas a que aquéllos obedecen. El poeta procede de manera muy distinta: dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente. De este modo descubre en sí mismo lo que nosotros aprendemos en otros, esto es, las leyes a que la actividad de lo inconsciente tiene que obedecer, pero no necesita exponer estas leyes, ni siquiera darse perfecta cuenta de ellas, sino que por efecto de la tolerancia de su pensamiento pasan las mismas a formar parte de su creación estética. Nosotros desarrollamos luego estas leyes extrayéndolas de su obra por medio del análisis, como las extraemos también de los casos de enfermedad real, pero la conclusión es innegable: o ambos, el poeta y el médico, han interpretado con igual error lo incons-

ciente o ambos lo han comprendido con igual acierto. Esta conclusión es en extremo valiosa para nosotros y sólo por llegar a ella valía la pena de investigar con los métodos de la psicoanálisis médica, tanto los sueños incluídos en la obra de Jensen como la exposición que en la misma se hace de la génesis y la curación de un delirio.

Con esto, llegamos al término de nuestro estudio. Mas aquellos lectores que nos hayan seguido con atención en nuestra labor pudieran aún advertirnos que habiendo indicado al comienzo de la misma, que los sueños eran deseos presentados como realizados, nada habíamos hecho para justificar o demostrar tal afirmación. Claro es que, como ha podido verse en los análisis oníricos verificados en el curso de este trabajo, las aclaraciones que sobre la esencia de los sueños habríamos de dar, deberían ir mucho más allá de la fórmula que los reduce a realizaciones de deseos. Pero no siendo éste lugar apropiado para entrar en tan espinosa cuestión nos limitaremos a señalar este carácter del fenómeno onírico en los sueños contenidos en la "Gradiva", en los que, por cierto, resulta fácilmente demostrable. Las ideas latentes del sueño pueden ser de la más diversa naturaleza. En la "Gradiva" son "restos diurnos", o sea pensamientos que la actividad psíquica despierta ha dejado flotantes y sin una determinada solución en el día anterior al sueño. Mas para que de ellos surja un sueño es necesaria la cooperación de un deseo— inconsciente la mayor parte de las veces. Este deseo representa entonces la fuerza impulsora de la elaboración del sueño y los restos diurnos proporcionan el material que ha de ser elaborado. En el primer sueño de Norberto Hanold concurren dos deseos para formar el sueño: uno capaz de conciencia y otro inconsciente y reprimido. El primero sería el deseo, comprensible en un arqueólogo, de haber sido testigo presencial de la catástrofe que sepultó a Pompeya. ¡Qué no daría cualquier arqueólogo porque este deseo pudiera convertirse en realidad por un camino distinto del del sueño! El otro deseo de Norberto es de naturaleza erótica y podríamos expresarlo grosera e incompletamente diciendo que era el de hallarse presente cuando la amada se acostase para dormir. Este deseo es precisamente aquel cuya repulsa convierte al sue-

ño en sueño de angustia o pesadilla. Menos evidentes son quizá los deseos del segundo sueño, pero recordando nuestra interpretación del mismo, no podemos vacilar en atribuirles también la calidad de eróticos. El deseo de ser aprisionado por la amada y someterse a ella—deseo que descubrimos tras de la escena de la caza de lagartijas—es de carácter pasivo y masoquista. En cambio, al día siguiente golpea el sujeto a la amada como si se hallara dominado por la corriente erótica contraria. Pero debemos detenernos aquí, pues nos hallamos ya a punto de olvidar que Hanold y Gradiva no son sino entes de ficción creados por el poeta (1).

(1) **Apéndice a la segunda edición.** En los cinco años que han transcurrido desde la publicación de esta obra, los progresos de la investigación psicoanalítica la han capacitado para someter las creaciones de los poetas a un estudio diferentemente orientado. No busca ya en ellas una confirmación de los descubrimientos realizados en sujetos reales, enfermos de neurosis, sino que intenta también averiguar qué material de impresiones y recuerdos del poeta ha contribuído a la formación de la obra y por medio de qué procesos ha sido trasladado a la misma dicho material. Estos problemas han hallado más fácil solución en las obras de aquellos poetas que, como Jensen (m. 1911), acostumbran a entregarse por completo a los impulsos de su fantasía creadora. Poco después de la aparición de mi estudio sobre la "Gradiva" intenté interesar a su anciano autor por estos nuevos fines de la investigación psicoanalítica; pero rehusó en absoluto su colaboración.

Posteriormente me ha llamado la tención uno de mis amigos sobre otras novelas del mismo escritor que parecen hallarse en relación con la aquí analizada, viniendo a ser como estudios preliminares de la misma o tentativas anteriores de resolver poéticamente de una manera satisfactoria el mismo problema de la vida erótica. La primera de estas novelas, titulada: "La sombrilla roja", recuerda a la "Gradiva" por el retorno de numerosos motivos, tales como, la blanca flor funeraria, el objeto olvidado (el libro de apuntes de Gradiva) y la significación concedida a pequeños seres del mundo animal (la mariposa y la lagartija en la "Gradiva"); pero, sobre todo, por la repetición de la situación principal, o sea, la aparición de una muchacha muerta o a la que se supone muerta, en la ardiente hora meridiana. El lugar de esta aparición es en "La sombrilla roja" las ruinas de un viejo castillo, como en la "Gradiva" las de Pompeya. La otra novela, "En la casa gótica", no presenta tales coincidencias de contenido con la "Gradiva" ni tampoco con "La sombrilla roja", pero el hecho de hallarse unida a esta última por un título común (Los poderes superiores. Dos novelas de

La "Biblioteca Freud" publica todas las semanas un volumen, ya de alguna obra del gran escritor vienés, cuyo nombre ha tomado, que editará en su totalidad, ya de algún estudio de sus discípulos o de sus contradictores. **El precio de cada volumen es siempre de $ 3.**

Ha publicado:

"Psicopatología de la vida cotidiana", por Sigmund Freud.

Un tomo de más de 280 páginas, conteniendo la verdadera llave del freudismo. ¿Cuáles son los determinantes ocultos de nuestros olvidos, de nuestras equivocaciones, de nuestras torpezas, de nuestros errores? Freud nos contesta tan escabrosa pregunta, introduciéndonos en el terreno ignorado del inconsciente.

"La interpretación de los sueños", por Sigmund Freud.

El sueño, acaso uno de los fenómenos que mayor lugar ocupan en la vida humana, no es por eso menos desconocido. Pues bien, ¿qué significado tienen las representaciones, ya visuales, ya auditivas, que nos cogen durante él? Freud desenvuelve en esta obra, que se ha editado en cuatro tomos, sus teorías al respecto, demostrando que el sueño es una válvula de escape para los deseos reprimidos.

"La vida íntima en la antigüedad", por Leon Markun

"La tragedia sexual de Leonardo de Vinci", por Sigmund Freud

En un solo volumen publicamos estas dos interesantísimas obras, que deben conocer todos los que se preocupan de los estudios psicoanalíticos.

Por publicar:

"El análisis profano", por Sigmund Freud

La obra completa en un tomo.

EDITORIAL ERCILLA. — Santiago de Chile

EDITORIAL ERCILLA

CASILLA 2787 - SANTIAGO DE CHILE

PIERRE FRONDAIE

La Mujer de Iakof

Colección Ercilla $ 4.—

CLAUDE ANET

La Tragedia de Mayerling

Colección Ercilla $ 4.—

ANDRE MAUROIS

El Instinto de la Dicha

Colección Ercilla $ 4.—

ANATOLE FRANCE

La Isla de los Pingüinos

Colección Ercilla $ 4.—

EL CHISTE Y SU RELACION CON LO INCONSCIENTE por SIGMUND FREUD, TOMO II. BIBL. FREUD.— VOLUMEN N.° 9 **$ 3.—**